UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01107228 7

Gillhaven
1925

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diefrstbischflic0000sedl_q3v4

DIE FÜRSTBISCHÖFLICHE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

SCHLÖSSER IN BAYERN

IN EINZELDARSTELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON DER
DIREKTION DER MUSEEN UND KUNSTSAMMLUNGEN
DES EHEMALIGEN KRONGUTES IN BAYERN

DIE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEORG MÜLLER

1923

DIE FÜRSTBISCHÖFLICHE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

VON RICHARD SEDLMAIER
UND RUDOLF PFISTER

TAFELBAND

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEORG MÜLLER
1923

COPYRIGHT MCMXXIII BY GEORG MÜLLER VERLAG A.G. MÜNCHEN

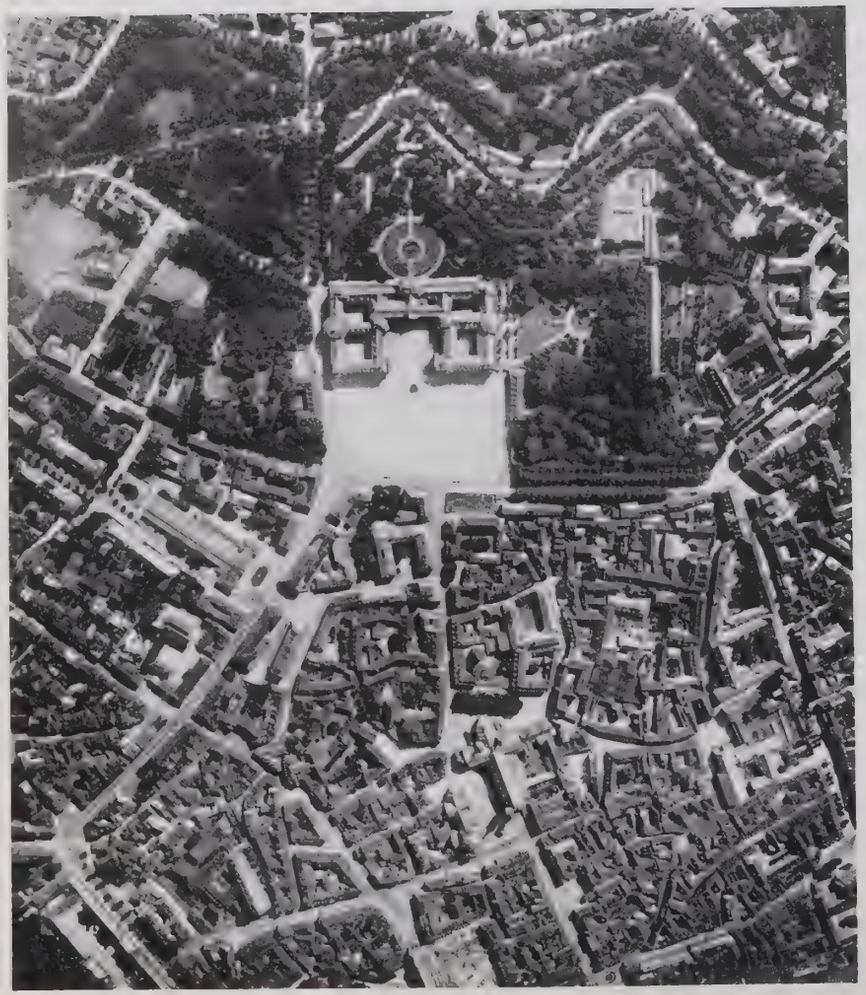
DIE WÜRZBURGER RESIDENZ IN IHRER HEUTIGEN ERSCHEINUNG

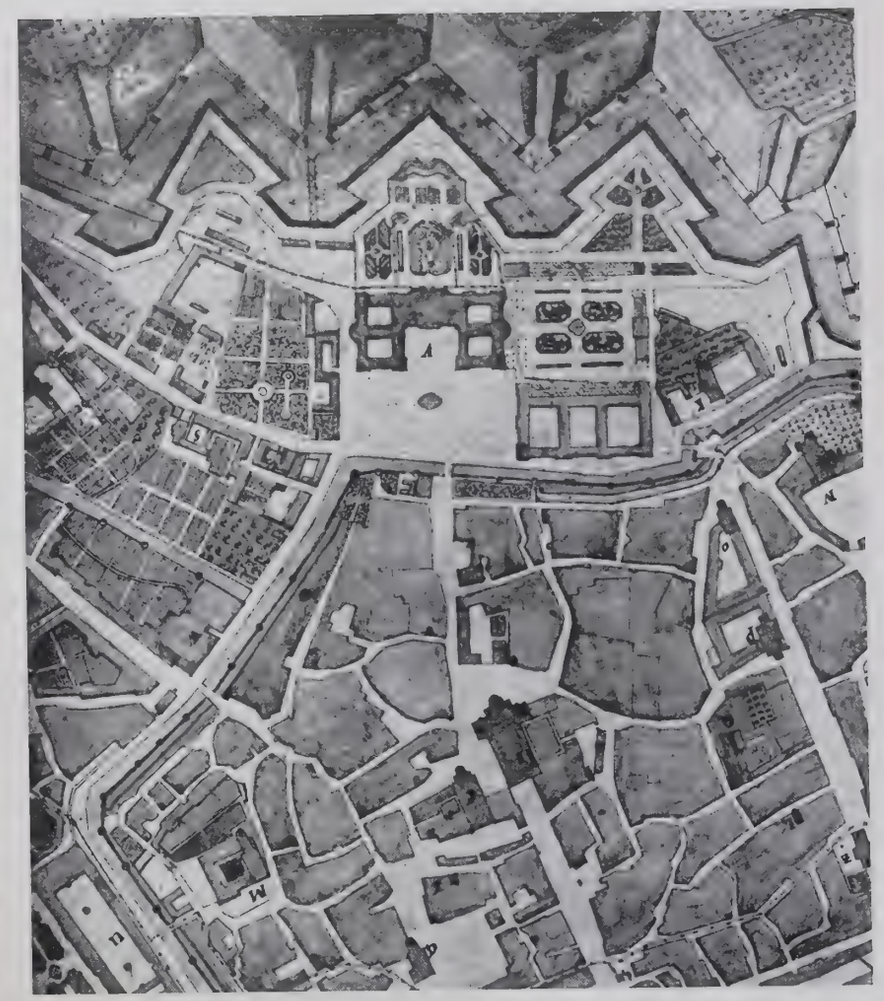
TAFEL 1
FESTUNG MARIENBERG UND DIE NEUE RESIDENZ IM STADTBILD
AUSSCHNITT AUS DEM STICH VON NEUMANN-SALVER
1723

Auch die Gelehrsamkeit mochte im 18. Jahrhundert der Kunst nicht entraten, und als der Freiherr von Reitzenstein zu Würzburg seine Thesen »ex universa Philosophia« zu verteidigen hatte, da ließ er eine eineinhalb Meter hohe Einladung anfertigen, die er dem ersten Bauherrn der Residenz widmete. — Neumann hat wohl zu diesem Thesenblatt die topographischen und perspektivischen Grundlagen geliefert und der »Universitäts-Kupferstecher« Joseph Salver hat sie in Form gebracht und ins Kupfer gegraben: Ein pompöser architektonischer Aufbau umschließt die Ansicht der Stadt von Norden aus der Vogelschau, wie sie unser Bild als Ausschnitt wiedergibt. Burg und Feste Marienberg, der mittelalterliche Wohnsitz der Bischöfe, ragt auf sicherer Höhe, der Unregelmäßigkeit des Geländes malerisch hingegeben, im Westen über der Stadt: die Raum- und Verteidigungsbedürfnisse haben dieses vielzellige Gebilde im Laufe der Jahrhunderte wachsen lassen, zu dessen Füßen sich die Stadt im modischen Kleide der damals der Vollendung entgegengehenden Bastionärbefestigung breitet.

Wie der geschlossene Stern der Bastionen und Redouten im Jahre der Pariser Studienreise noch ein Zukunftsbild war, so auch die am Ostrande der Stadt geflissentlich die Aufmerksamkeit des Beschauers beanspruchende planmäßige Anlage von Platz und Schloß, die — auf die Achse einer Bastion orientiert — offensichtlich den Maßstab des Gewirres kleiner Bürgerhäuser und unregelmäßiger Gassen und Plätzchen sowohl durch ihre Abmessungen wie durch die geviertmäßige »Regularität« ihrer Flächen und Kuben mit künstlerisch bewußter Absichtlichkeit durchbricht (vgl. Abb. 17). Den besten Stadtveduten Merians muß dieser Stich an die Seite gestellt werden (vgl. Anm. 50).

Reverendissimo et Celsissimo S.R.I. Principi ac Domino
D. IOANNI PHILIPPO FRANCISCO D.G.





TAFEL 2

LAGE DER RESIDENZ ZU DEN STRASSENZÜGEN DER ALTSTADT

AUSSCHNITT AUS EINEM STADTPLAN, BEZ. JOH. ANT. TIMLER, HOFBRONNENMEISTER um 1750 (WZBG. LM)

TAFEL 3

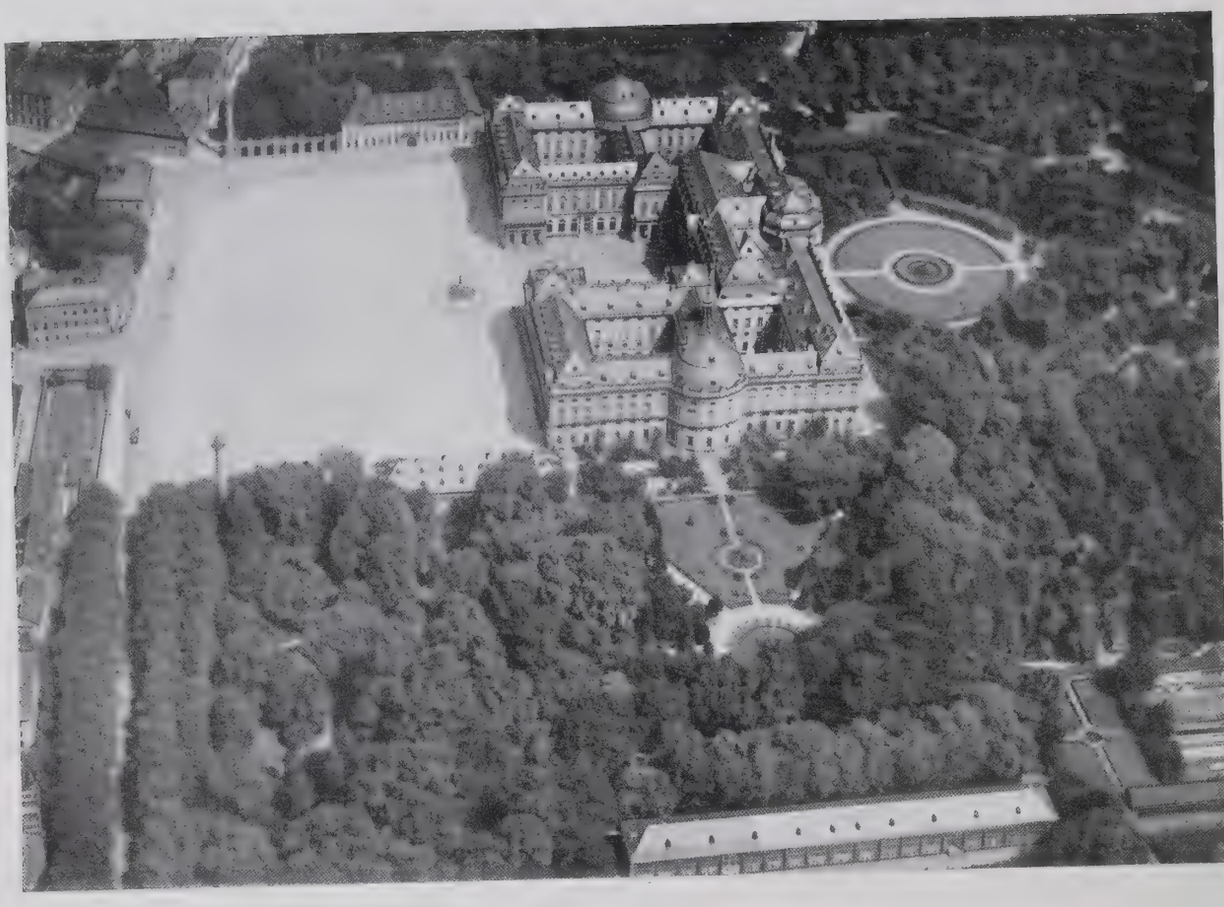
LAGE DER RESIDENZ ZU DEN STRASSENZÜGEN DER ALTSTADT

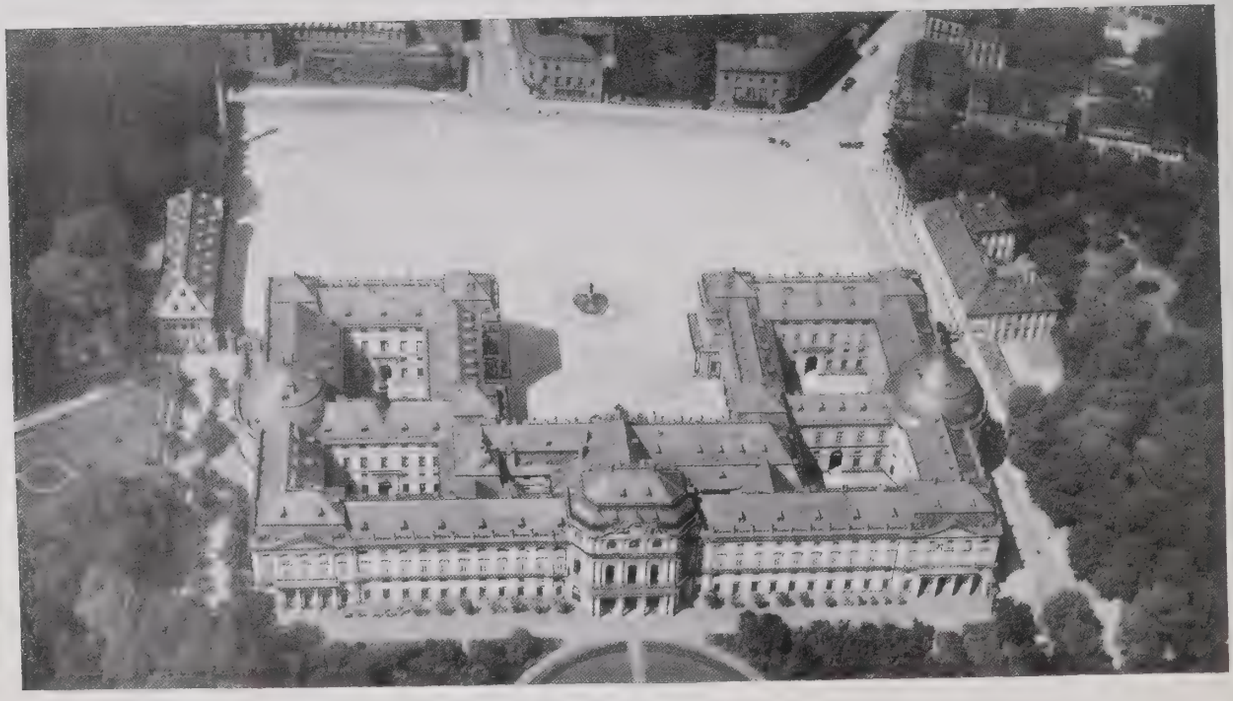
FLIEGERBILD (HÖHE rd. 500 m)

Noch sinnfälliger als der alte Stich der Stadtansicht führt das Fliegerbild die Bedeutung des Schrittes vor Augen, der mit der Residenzanlage getan ward. Der eindringlichen Sprache des sonnenhellen Platzes mit seinen gewaltigen Ausmaßen kann man sich unmöglich entziehen und er beansprucht das Auge des Betrachters so stark, daß es das Gewirr der Altstadtstraßen und -Häuser der neuen Anlage gegenüber als eine homogene Masse empfindet und selbst so starke städtebauliche Akzente wie den Dom oder den Komplex der alten Universität nicht mehr beachtet. Der neue Maßstab der planmäßigen Gründung des 18. Jahrhunderts ist hier durch den Akt eines Einzelwillens aus dem Rahmen des im Verlaufe der Jahrhunderte Gewordenen getreten als etwas grundsätzlich Neues, Anderes, das der Reif der mittelalterlichen Mauer mit ihren Rundtürmen und dem Wassergraben, wie sie der Plan des Bronnenmeisters zeigt, nicht mehr zu beherbergen vermag: im Bereich der Vorstadtgärten hat die weitgedehnte neue Anlage ihren Platz gefunden.
Der Blick von oben läßt uns doppelt bedauern, daß die Bebauung des westlichen Platzrandes (auf den Bildern unten) im 19. Jahrhundert dem Zuge der mittelalterlichen Befestigung sklavisch gefolgt ist und sich nicht an die zur Residenzfront »paralell lini« gehalten hat, von der Neumann schon 1730 (vgl. Anm. 148) geschrieben hatte (vgl. auch Text zu Taf. 4).
Der Plan von 1750 — zur Einzeichnung einer Wasserleitung hergestellt — zeigt noch das riesige Verwaltungsgebäude, das den ganzen Platz einnimmt, den jetzt die Gartenanlage an der Hofpromenade ausfüllt. Die Wälle von zwei Bastionen, die den Residenzgarten nach Osten umschließen, sind erhalten und die Grundrißzüge des ehemaligen Grabens in Form von Straßen durch die üppig wuchernde Vegetation der modernen Anlage deutlich zu erkennen. Die Architektonik des Residenzgartens aber haben die seit Beginn des 19. Jahrhunderts dem »englischen Geschmack« entsprechend ungestört wachsenden Bäume dem Blick von oben fast völlig entzogen.

TAFEL 4
RESIDENZ VON OSTEN (GARTENSEITE) MIT DER STADT
FLIEGERBILD (HÖHE rd. 200 m)

Wie eine repräsentative Etikette steht diese festlichste Schauseite des Baues unter der »Stadt des Barock«! Aus der dunstigen Ferne leuchtet deutlich erkennbar nur das helle Band des Flußufers herüber und die alte Brücke zum Mainviertel, wo sich ein gut Stück mittelalterlicher Würzburgischer Geschichte abgespielt hat und wo das 18. Jahrhundert weniger als auf dem diesseitigen Ufer des Mains Fuß zu fassen vermochte. Dem Blick von oben jedoch erscheint die Struktur auch dieses rechtsmainischen Stadtteiles durchaus mittelalterlich, beherrscht von den Vertikalen der Türme des Doms, des Neumünsters, der Marienkapelle und des alten Rathauses. Die seelenlosen Kuben des 19. Jahrhunderts im Mittelgrund können diesen Eindruck nur stören, nicht aufheben. Sie machen den Mangel eines planmäßigen Abschlusses des Residenzplatzes gegen die Stadt besonders fühlbar. Zur Zeit des Residenzbaues zog hier noch die mittelalterliche Umwehrung mit Mauer, Graben und Türmchen (vgl. Taf. 2). Den jetzigen Zustand zu beheben und eine würdige Platzwand zu schaffen, soll kommenden Zeiten eine heilige Pflicht sein, die damit Neumanns Anschauung wahr machen mögen, der 1730 schrieb, daß »auf dießen blatz waß schönes undt zur Zier der statt und des Residentz blatzes kunde Eingericht werdten« (vgl. Anm. 148).
Der ehemals Bechtolsheimische Hof (auf dem Bilde links, dem Südblock der Residenz gegenüber), ein Werk Petrinis, mag mit seiner ruhigen Achsen-Architektur und dem großflächigen Satteldach als ein Hinweis genommen werden, in welchem Geiste diese Platzwand »Eingericht« werden könnte.



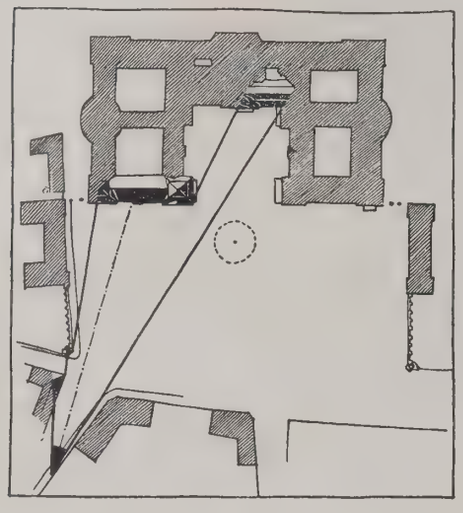


TAFEL 5
RESIDENZ MIT PLATZ VON SÜDEN
FLIEGERBILD (HÖHE rd. 300 m)

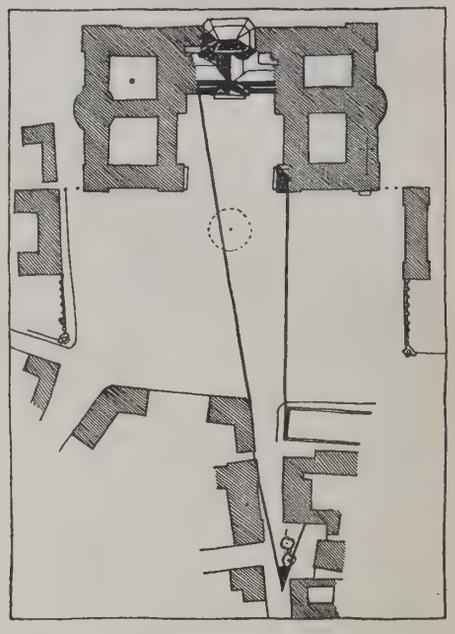
TAFEL 6
RESIDENZ VON OSTEN (GARTENSEITE) MIT EINBLICK IN DIE HÖFE
FLIEGERBILD (HÖHE rd. 200 m)

Das Fliegerbild kann nicht beanspruchen, die rein künstlerischen Funktionen eines Bauwerkes unmittelbar zu vermitteln. Seine Blickrichtung und sein Bildwinkel sind dazu allzu ungewöhnlich. Wo es aber gilt, Erkenntnisse analytischer Natur im Dienste der Anschaulichkeit zu gewinnen, da ist das Fliegerbild unersetzlich, da vereinigt es die Vorzüge des Modells mit denjenigen einer natürlichen Licht- und Schattenwirkung, da ersetzt es bis zu gewissem Grade Grund- und Aufriß und erfüllt in vollendeter Weise den Zweck, dem längst vor ihm schon der Veduten-Stich in der sog. »Kavalier-Perspektive« auf seine Weise gerecht zu werden suchte (vgl. Abb. 1, 17, 19, 50, 51, 79) — nämlich die Gesamtheit des Objekts einem einzigen Blick zugänglich und faßbar zu machen. Und wie — freilich nur dem Fachmann lesbar — auch ein geometrischer Grundriß oder Schnitt ästhetische Potenzen umschließt, so ist auch aus dem Fliegerbild — freilich nicht ohne eine gewisse Übersetzerarbeit — der räumliche Gehalt eines Bauwerkes und seine kubische Organisation abzulesen. Am wertvollsten aber bleibt doch seine Fähigkeit der sachlichen Orientierung auf den ersten Blick! Unsere beiden Bilder geben auch dem Laien über Gesamtanlage des Grundrisses und die Gliederung der Massen des großen Baues erschöpfenden und unmißverständlichen Aufschluß und ersparen so Sachbeschreibungen von ermüdender Länge. Wem aber die Vertrautheit mit dem Denkmal schon zum Besitz geworden war, dem geben sie weit mehr! Die großen Raumeindrücke aus der Weite des Platzes, der Vielgestaltigkeit des Gartens, all die im Umschreiten der Baumasse gefühlte und genossene Schönheit, all die entdeckten und geliebten kleinen Geheimnisse der stillen Binnenhöfe und der einsamen Dächer, hier werden sie aufs neue und gesammelt zum tiefen räumlichen Erlebnis!

TAFEL 7
RESIDENZ
VON DER THEATERSTRASSE AUS

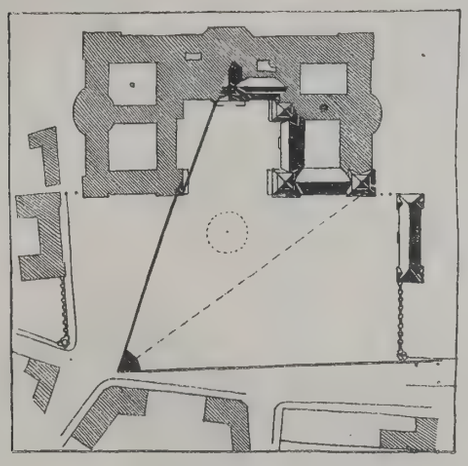


TAFEL 8
RESIDENZ VON DER HOFSTRASSE AUS



Zunächst lagert der Nordblock allein als breite Masse vor dem Blick des von der Stadt her den Residenzplatz Betretenden und erst nach weiterem Vorschreiten weitet sich das Blickfeld über die ganze Ausdehnung des Platzes. Die Hochsäulen stehen wie Wächter am diesseitigen Rande der großen Steinfläche, mit der Bedeutung: hier beginnt der Bereich der Schloßanlage! Wer sich aber aus der Hofstraße, vom Dom herkommend, dem Residenzplatz nähert, dem bietet sich ein Bild architektonischer Verwüstung! Denn gerade die Ehrenhof-Portalwand empfängt seinen Blick, dieses Stück Fassade, das — der großen Distanz nicht gewachsen — für den Fernblick in den Boden versinkt, weil es, der verschleiernden Wand des Gitterabschlusses beraubt, um den besten Teil seiner kabinettmäßigen Wirkung für den intimen Ehrenhof-Raum gebracht worden ist (vgl. Abb. 78; Taf. 10, 21). Nur die in Weiß und Gold schimmernde Giebelfüllung hat einstmals hinter den hochragenden Obelisken hervorgeleuchtet. Neumanns Bericht (21. 4. 1741) von der Fertigstellung des Giebels schildert diesen Eindruck, indem er sagt, daß der Giebel »zu jeder Manns Vergnügen schön Vorspihlet, Und schon beym hinausgehen Vor dem Domb schön Vorleichtet«.

TAFEL 9
RESIDENZ UND PLATZ VON NORDWESTEN



Das Erlebnis des Würzburger Residenzplatzes gehört zu den gewaltigsten, welche die europäische Architektur zu bieten hat! Ein in grandioser Öde sich dehnender Steinplatz von monumentalen Ausmaßen (rund 190 × 115 m) steigt von der Stadt her in leicht gekrümmter Kurve um nahezu 2½ m gegen das Massiv der Residenz und senkt sich zugleich leise gegen die Platzflanken, so daß das Bauwerk sich auf der Höhe einer sphärischen Fläche erhebt, die sich der Form einer Kugelkalotte von riesigem Durchmesser nähert.

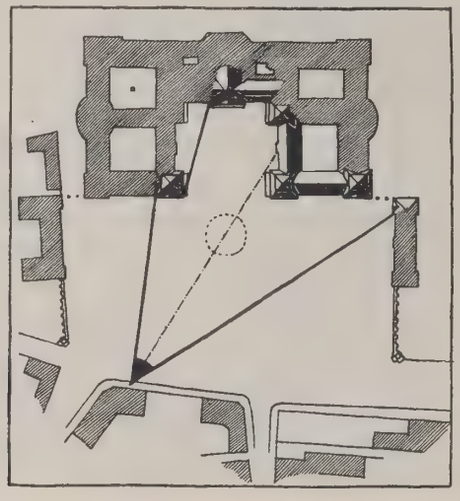
Ein aussichtsloses Beginnen, die pantheistische Größe dieses Raumes mit Worten umschreiben, im Bilde darstellen zu wollen; ein unzulänglicher Versuch, die im Wechsel der kosmischen Einflüsse unendlich vielgestaltigen und nur zu erfühlenden Beziehungen zwischen Bau und Platz, Körper und Raum, Luft, Licht und Farben festhalten zu wollen! Man muß diesen Platz erleben, wenn ein gleichmäßig sanftes Licht die Großflächigkeit der Blockfronten unterstreicht, wenn Platz, Wand und Himmel in neutraler Indifferenz ineinander überzugehen scheinen, man muß ihn sehen, wenn tiefstehendes scharfes Schräglicht die glitzernde Fläche der Schieferdächer ihrer Körperlichkeit entkleidet, die Spitzen der Plastik aufleuchten läßt vor einem schweren bleigrauen Himmel und auf den Blockwänden die Kleinform zu zuckendem Leben erweckt und zur müden Fläche des weiten Platzes in lebendigsten Kontrast setzt, man muß ihn erdulden, wenn die mittägige Augustsonne Würzburgs Platz, Wand nnd Dach unter einem tiefblauen Himmel in eine unbarmherzige schattenlose Glut taucht und die zitternd emporsteigende Luft nur mehr ein elementares Bewußtsein vom Vorhandensein großer Steinmassen verstattet.

Der Wille zum Monumentalen schlechthin hat hier dem Bau die gewaltige Blockhaftigkeit verliehen, die allein ihn gegen die erdrückende Weite des Platzes aufkommen läßt, hat hier mit einer für uns Rückschauende erstaunlichen Sicherheit die Stadtfront im einzelnen wie im ganzen nach Gestaltungsprinzipien der Konkavität geformt und jede konvexe Mittelbetonung vermieden, die sich der Gewalt des mächtigen Raumes gegenüber nicht hätte behaupten können: die Dreigliederung mit konkaver Mitte, die dem Ganzen zugrunde liegt, kehrt an den beiden Blockfronten mit der Randbetonung durch die Risalite wieder.

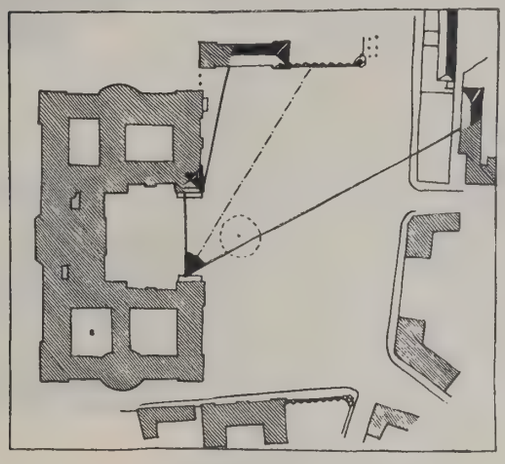
Die wichtige doppelte Funktion, die dem Ehrenhof dabei zufiel, als selbständiger Raum für den Maßstab der Ehrenhofwände und als zweites Raumerlebnis in Beziehung zum Platz und zum Ganzen, ist durch die Vernichtung des Ehrenhofabschlusses zerstört worden. Erst bei Betrachtung der Gesamtheit von Platz und Bau wird der Verlust des Gitterabschlusses in seiner ganzen Größe zur schmerzlichsten Erkenntnis. Denn nicht in der noch so hinreißenden Einzelleistung, die Oeggs Geist und Hand entsprungen war, lag sein innerster Sinn, sein un-

TAFEL 10
PLATZFRONT UND EHRENHOF VON NORDWESTEN

ersetzlicher Wert beschlossen; — was an ihm eine letzte Leistung seiner Art, seines Stiles in Deutschland, ja in Europa war, war eine architektonische Leistung, seine architektonische Funktion: wie er als imaginäre Wand Körper an Körper band, wie er aus dieser Fläche hervorquoll in zuckender Symmetrie Stufe für Stufe, um sich in der Mitte dachgesimshoch zu königlich festlicher Einfahrt zu bäumen, und wie er in paradoxer Herrlichkeit dennoch wieder keine Wand war, sondern tausendfältige Reize des schönsten Freiraumes durch das Filigrannetz seiner Gitter durchschimmern ließ — darin lag der innerste Kern seiner unnachahmlichen Einmaligkeit beschlossen!



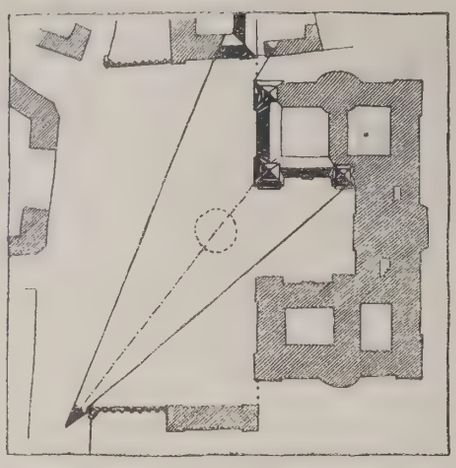
TAFEL 11
RESIDENZPLATZ MIT SÜDLICHER PLATZWAND
(GESANDTENBAU 1765—1767)



Die kleine rekonstruierende Skizze versucht, diese Funktionen anzudeuten, versucht die Sinnlosigkeit und Erbärmlichkeit des Brunnens darzutun, der heute dort sein arrogantes Eigenleben führt, wo einst das mächtige Gittertor mit zwingender Eindeutigkeit den Zugang zur Residenz bezeichnete, während der vom Platz Kommende heute unschlüssig vor drei Möglichkeiten stehen muß. Daß mit Entfernung des Gitters auch der architektonische Maßstab der Ehrenhofwände, insbesondere der Portalfront mit Hildebrandts großem Giebel zur Sinnlosigkeit verurteilt und das optische Zusammensinken dieser Front durch die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit mit den Blockfronten verursacht wurde, wird im einzelnen bei der Ehrenhofarchitektur zu betrachten sein (vgl. Taf. 18, 19, 20, 21). Wenn wir bisher den Standpunkt des von außen kommenden Beschauers eingenommen haben, so führt uns Tafel 11 auf einen Balkon des Ehrenhofes und zeigt den Platz, wie er sich dem Bewohner der Residenz darbietet. Der Südblock wirft seinen Schatten weit in den Platz hinein, das morgendliche Streiflicht modelliert die Gliederungen des Gesandtenbaues und der Südkolonnade und betont die Hochsäule, die hier gleich einem gewaltigen Pfosten den Platzraum abgrenzt gegen den Hintergrund, aus dem der Turm der Universitätskirche und über den Häusern der Stadt der ehemalige Wohnsitz der Bischöfe, die Feste Marienberg herüberragen. Der Frankoniabrunnen im Vordergrund zeigt aus unerfreulicher Nähe hier auch die künstlerische Minderwertigkeit seiner Einzelformen.

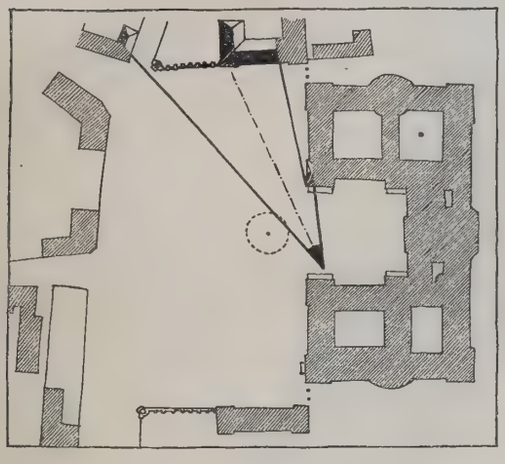
Wenn bei den beiden Aufnahmen Taf. 9 und 10 der Bildwinkel in normalen Grenzen gehalten werden konnte, so mußten diese Grenzen bei Taf. 11 erheblich überschritten werden, um durch eine Übertreibung der perspektivischen Tiefenwirkung die Weite des Platzes wenigstens einigermaßen zur Anschauung zu bringen. Die ausnahmsweise Anwendung so großer Winkel ist nur berechtigt, wenn keine stürzenden Verkürzungen — insbesondere im Vordergrund — auftreten können, d. h. wenn die Tiefendifferenzen der einzelnen Bildobjekte untereinander wesentlich kleiner sind als die Entfernung vom Aufnahmestandpunkt, wie es hier der Fall ist.

TAFEL 12
RESIDENZ VON DER HOFPROMENADE AUS

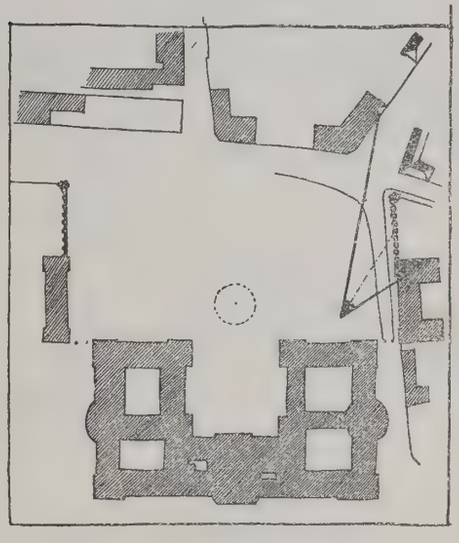


Jenseits des in sphärischer Kurve ansteigenden Platzes erhebt sich das Massiv des Residenzbaues. Der Sockel der südlichen Hochsäule — der Eckkante des Platzraumes — läßt als Vordergrundkulisse die Tiefenabmessungen des Platzes abschätzen. Der Laubschatten auf dem Boden des Vordergrundes und die in den oberen Bildrand hereinragenden Ulmenzweige vervollständigen den Rahmen dämmeriger Schattenkühle, der den Blick in die sonnendurchflutete Weite des steinigen Platzes freigibt, bis hinüber zur Wand des Nordblockes und zu dem sich unter dem Satteldach des 17. Jahrhunderts behäbig dehnenden Rosenbachischen Hof. Der diagonale Einblick in den Ehrenhof aber, der ein unmittelbares Nebeneinander der Stadtfront und der Ehrenhofwand mit den »sieben Bögen« bewirkt, zeigt den Verlust des Ehrenhofgitters mit schmerzlichster Deutlichkeit! Wenn man sich der mit dem Eckpavillon einsetzenden Maßstabsänderung im Fassadensystem einmal bewußt geworden ist, vermag man die Bedeutung des in der kleinen Skizze rekonstruierten Gitterabschlusses zu erkennen, dessen wesentliche Bedeutung in diesem Zusammenhang darin erkannt werden muß, die Bauteile, die nur der Betrachtung aus der Enge des Ehrenhofes bestimmt waren, dem Fernblick zu entrücken. Die mächtig hohen Nadeln der Obeliske mit ihren vergoldeten Sternen waren Platzwand und zugleich Grenze für die architektonischen Maßstäbe der beiden Räume, die das Gitterwerk im Geiste des Barock voneinander trennte, ohne sie doch materiell abzuschließen.

TAFEL 13
NÖRDLICHE PLATZWAND
(ROSENBACHISCHER HOF UM 1700)
AUS DEM EHRENHOF
(HÖHE DER ATTIKA)

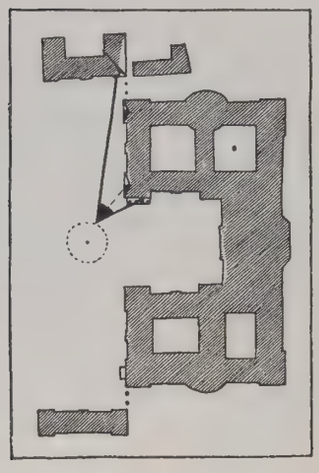


TAFEL 14
NÖRDLICHE KOLONNADE
(um 1770 beg.)
MIT EINMÜNDUNG DER
THEATERSTRASSE



Die nördliche Platzwand vereinigt den ältesten und den jüngsten Teil der Platzanlage in unmittelbarer Nachbarschaft. An den Rosenbachischen Hof, der schon etwa 20 Jahre vor der Grundsteinlegung der Residenz gestanden, der für die Stellung des Neubaues maßgebend geworden (vgl. Anm. 24), der den Bauherren zeitweise als Wohnung gedient und schließlich dem auf der Südseite in symmetrischer Übereinstimmung errichteten Gesandtenbau als Modell gedient hat, schließt sich die um rund 70 Jahre jüngere nördliche Kolonnade mit der Hochsäule an, das Werk des Hofbauamtmannes Joh. Phil. Geigel, (vgl. Anm. 153) dem das unbestreitbar große Verdienst gebührt, die außerordentliches Taktgefühl erfordernde Aufgabe der Schließung der seitlichen Platzwände in einer Zeit durchgeführt zu haben, die im allgemeinen kein inneres Verhältnis zum Geist des Residenzbaues mehr hatte.

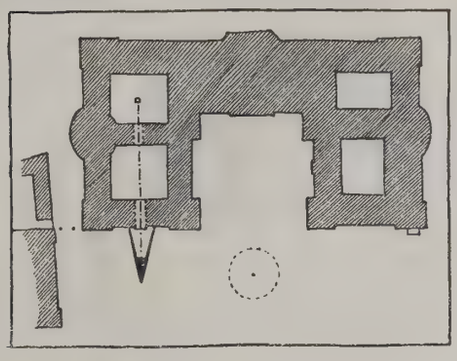
TAFEL 15
STADTFRONT DES NORDBLOCKES
1720—1725



Dieser früheste Teil des Baues hat dem ganzen Werk als Kanon in bezug auf die Höhenerstreckung gedient, freilich nur rein maßmäßig, keineswegs aber optisch, wie wir bei Betrachtung der Ehrenhofwände erkennen werden. Zum Erstaunlichsten auf dem Gebiet des relativen optischen Maßstabes gehört ein Vergleich dieser Blockfront mit dem Mittelrisalit der Portalfront im Ehrenhof (Taf. 21). Die großen wagerechten Architekturglieder der beiden Bauteile haben maßmäßig genau gleiche Horizonte und der Giebel des Ehrenhofrisalites ist noch um ein gutes Stück höher als die »Frontispize« der Blockfronten. Trotzdem meint man den Ehrenhofrisalit etwa als Portal in die Stadtfronten der Blöcke einsetzen zu können (vgl. Taf. 10). Die Unwesentlichkeit der Wirklichkeitsform für die künstlerische Erscheinung übersieht unsere Zeit allzu leicht, und die Fähigkeit, mit den raffinierten Mitteln der optischen Illusion zu arbeiten, ist unserer im übrigen zur Genüge überfeinerten künstlerischen Kultur gründlich abhanden gekommen.

Die Betrachtung der Blockfronten aus nächster Nähe steigert ihre Gebirghaftigkeit, ihr Höhenstreben nahezu ins Phantastische. Die hier bis an die Grenze des Erlaubten verringerte Distanz hat das Bildhafte schon geopfert, die jähe Verkürzung gemahnt schon an die Schwächen der üblichen Weitwinkelaufnahmen, die schneidende Härte der im Vordergrund aufsteigenden Eckkante tut dem Werk unrecht und der Bildwinkel ist der Höhe nach vom menschlichen Auge schon nicht mehr zu umfassen. Jedoch — abgesehen von den rein sachlichen Einzelwerten — bietet der nahe Standpunkt eine starke Unteransicht der Architekturglieder, die ihre perspektivischen Reize hat und die sich der Betrachter durch das Heben des Kopfes verschafft, während dem photographischen Apparat die Schrägstellung nach oben versagt ist. So wird das ausnahmsweise Überschreiten des normalen Sehwinkels gerechtfertigt erscheinen, solange eine musterhafte photographische Optik jede Verzeichnung vermeidet.

TAFEL 16
MITTELACHSE DER NORDBLOCK-STADTFRONT
um 1722—1724 (DEKORATION BIS 1728)



Der flächenhafte Ausschnitt in orthogonaler Darstellung dient neben der Vergleichsmöglichkeit der absoluten Maßverhältnisse der Betrachtung der Einzelheiten.

Das vom Schlosser Joh. Mich. Lintz 1728 gefertigte schmiedeeiserne Gitter (vgl. Text. S. 84)) in der Lünette des Portales bezeichnet den Stand des Schmiedehandwerkes in Würzburg vor dem Auftreten Oeggs.

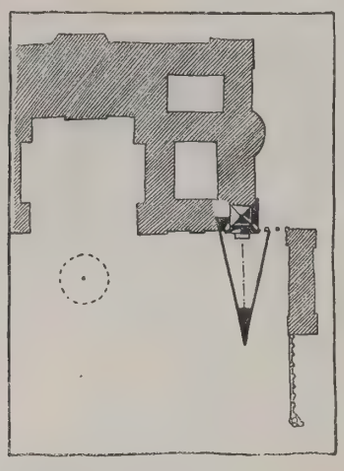
Das Wappen über dem Portal (das Monogramm MJ = Max Joseph ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts) und die schwebenden Putten in den Bogenzwickeln meißelte 1726 Jakob von der Auvera, dessen eigener Entwurf hierzu uns erhalten ist (vgl. Anm. 219).

Zu den Metopen des Balkongebälkes — »Frieser« werden sie in den Baurechnungen genannt — sind uns die Entwürfe von Claude Curé erhalten (vgl. Anm. 220). Die gußeisernen Baluster des Balkongeländers (vgl. Taf. 23, 49) wurden in größeren Mengen aus dem Mainzischen bezogen und in schmiedeeiserne Rahmen eingestellt (vgl. Anm. 222).

Die bildhauerische Umrahmung der Balkontüre, die wohl auch der Werkstatt des älteren Auvera entstammt, mag nach einer fremden Entwurfszeichnung gearbeitet sein, da sie ebenso wie die merkwürdige Verziehung des Kämpfergesimses in der Bogenleibung auf den Wiener Stilkreis hinweist (vgl. S. 19).

Die Komposit-Kapitelle der Obergeschoß-Pilaster (vgl. Taf. 48) fertigte Balthasar Esterbauer, der Bildhauer der Greising-Zeit (vgl. Anm. 218).

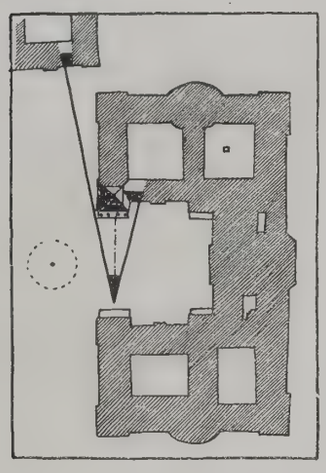
TAFEL 17
SÜDLICHSTER ECKRISALIT DER STADTFRONT
1731—1733



Der Risalit, der die Emporenseite der Hofkirche umschließt, ist der einzige Punkt an dem Riesenbau, an dem die Konsequenz der absoluten Symmetrie in der Fassadengestaltung durchbrochen wurde dadurch, daß an Stelle des mittleren Fensters im Erdgeschoß (vgl. Abb. 14, 15) das Eingangsportal zur Hofkirche tritt. Neumann, der für die Unterbringung der Kirche an diesem Platze eingetreten war (vgl. S. 39), hielt es für nötig, die dadurch entstehende geringe Unsymmetrie zu »defendiren« (2. April 1730). Die elegante Plastik der Türumrahmung (vgl. Taf. 42) bringt ein unzweifelhaft fremdes Element in die wesentlich kühlere Haltung der Fassade, die ja durch den über ein Jahrzehnt älteren Nordblock festgelegt war. In der Einzelform ist trotzdem eine durch den Zeitunterschied bedingte Stilwandlung gegenüber dem Nordblock nicht zu verkennen. So z. B. in den Kartuschen der Fensterverdachungen, die — abgesehen von der Bereicherung durch das Hinzutreten der Kaiserkrone (vgl. Anm. 100) — am Südblock (vgl. Taf. 47) geschwelltere und vollere Formen zeigen, während diejenigen des Nordblockes (vgl. Taf. 45) eine gewisse herbe Trockenheit kennzeichnet. Die Bildhauerarbeit des Giebelfeldes (»Pietas«), zu der uns der Entwurf erhalten ist (vgl. Abb. 95), wird 1733 an Jacob von der Auvera bezahlt, die Trophäen schuf Claude Curé. Ob auf dem über dem Giebelscheitel sichtbaren Postament ehedem eine Plastik gestanden hat, wissen wir nicht sicher; die erhaltenen Veduten widersprechen einander.

Die Fenster dieses Risalites haben ihre alte Sprossenteilung verloren. Die ehemalige Verbleiung ist an dem (am linken Bildrand befindlichen) unteren Halbgeschoßfenster der Rücklage erhalten.

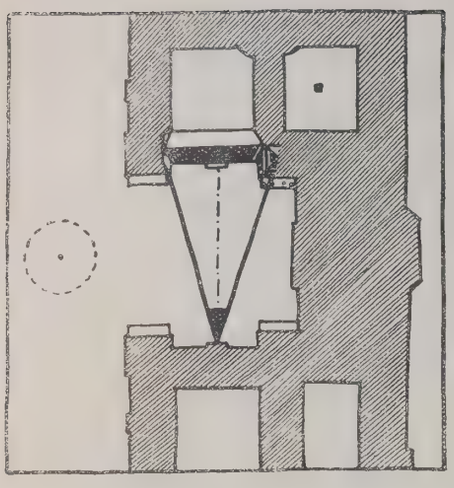
TAFEL 18
VORDERER NORDRISALIT IM EHRENHOF
1723—1726

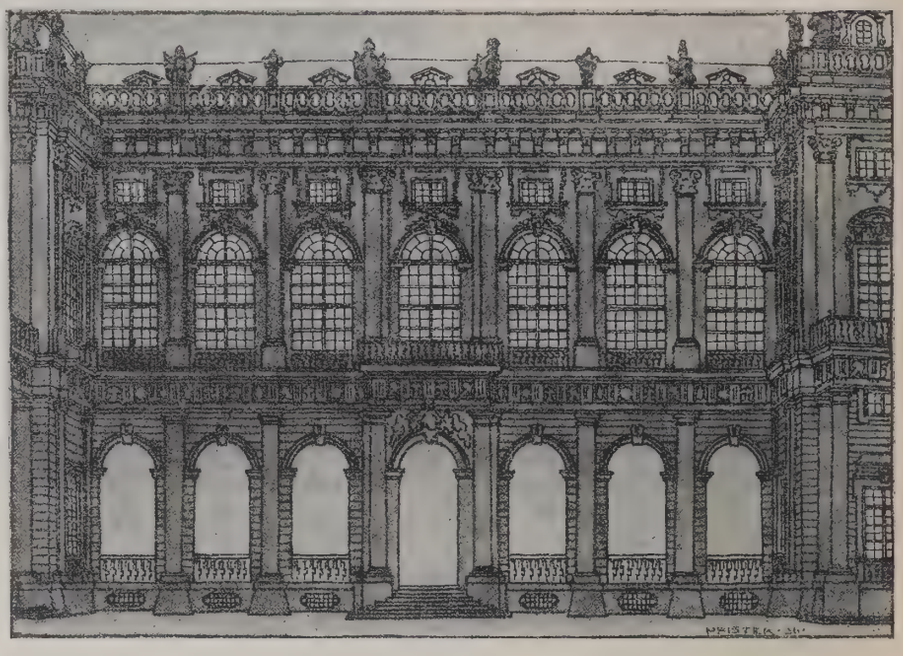


Die Risalite des Ehrenhofes unterscheiden sich von denjenigen der Stadtfront dadurch, daß sie an Stelle des Giebels (»frontispitium«) eine Attika tragen und daß den beiden unteren Geschossen ein Balkon auf einer »dorischen« Säulenordnung vorgelegt ist, wodurch sich in der Erscheinungsform die Höhen-Breiten-Proportion wesentlich verschiebt und viel gelagerter erscheint als bei jenen (vgl. Taf. 17), obwohl sie maßmäßig genau übereinstimmen. Hier setzt also schon die Tendenz ein, die Ehrenhofwände optisch zu erniedrigen, die sich über die »sieben Bögen« bis zur Portalfront hin noch steigert (vgl. Taf. 19, 20, 21).

Der die ganze Breite einnehmende Balkon bewirkt eine außerordentlich starke Horizontalzäsur, durch die das Hauptgeschoß eine bedeutende Selbständigkeit erhält, das Erdgeschoß jedoch infolge der starken Schattenwirkung seiner Flächigkeit (vgl. Taf. 17) entkleidet und durch einen ganz neuen Reliefcharakter vom Hauptgeschoß losgelöst wird. Das horizontale Band des Triglyphenfrieses und des Balkongeländers findet in der Attikabrüstung eine Parallele von starken Beziehungsmöglichkeiten, so daß hier das Hochformat der Stadfront-Risalite in zwei Einheiten von ausgesprochenem Querformat zerlegt erscheint.

TAFEL 19
NORDWAND DES EHRENHOFES MIT DEN »SIEBEN BÖGEN«
1723—1726 (VERÄNDERUNG 1736—1737)



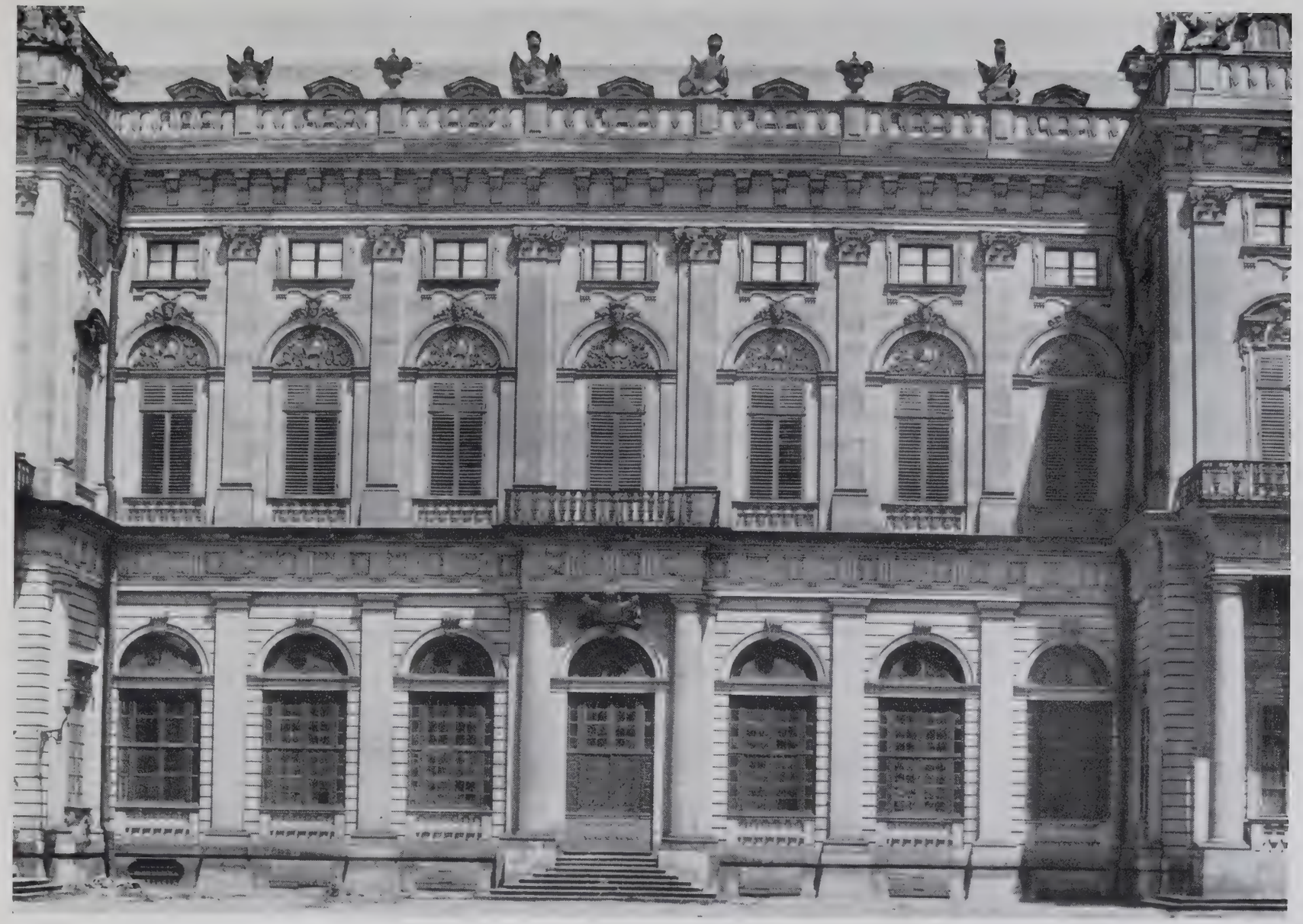


Welsch hatte ursprünglich die Seitenwände des Ehrenhofes in derselben Weise gegliedert wie die Blockfronten (vgl. Abb. 19). Der Mainzer Kurfürst hatte dann während eines Aufenthaltes in Würzburg die neue Idee gebracht, diese Rücklagen in offene Bögen aufzulösen, und auf dieser Grundlage mochte man mit dem Erdgeschoß-Mauerwerk der Nordwand begonnen haben, als Neumann von Paris aus empfiehlt »Mit denen bögen undt facciata in hof . . . . nicht zu Eilen«, da es »ohne wenige enderung nicht lehr abgehen« werde (10. März 1723). Wie weit die Idee der Franzosen dann auf die Gestaltung Einfluß gewonnen, wissen wir nicht, jedenfalls aber wurde die Fassade unter Hutten in der galerieartigen Form vollendet, wie es die nebenstehende Skizze darzustellen versucht. Als Friedrich Carl dann im Südblock seine Wohnzimmer einrichten ließ, da mußten die großen Bogenfenster im Hauptgeschoß den praktischen Wohnbedürfnissen weichen und wurden durch Einsetzen von steinernen Lünetten und Gewänden auf das normale Fenstermaß gebracht. Die Veränderung, die aus Gründen der Symmetrie dieselben Maßnahmen an der Ehrenhofnordwand erforderte, dürfte 1736 (vgl. Anm. 115) vorgenommen worden sein. Auch die offenen Bögen des Erdgeschosses scheinen sich nicht als praktisch erwiesen zu haben, denn sie werden 1737 mit hölzernen Fensterstöcken zugesetzt.

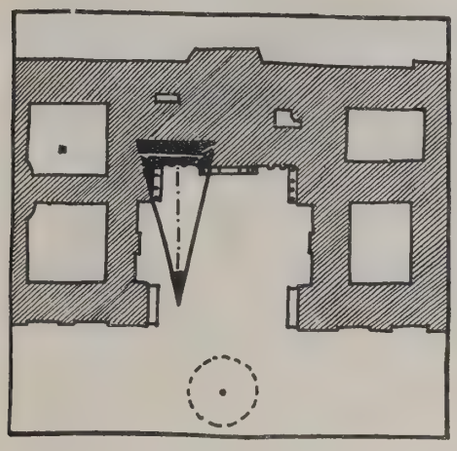
Die Architekturplastik der Erbauungszeit wird seit 1725 im wesentlichen von Joh. Seb. Bendel und Paul Prell ausgeführt. Die fremde Note, die durch die nachträglich eingesetzten Lünetten mit den Muscheln und dem erstaunlich naturalistischen Eichenlaub in das Bild der Fassade getragen wird, ist unverkennbar.

Durch das Ausfallen des unteren Halbgeschosses und die gewaltige Steigerung des Maßstabes der Öffnungen wird hier die »optische Erniedrigung« der Ehrenhofwände, die schon am Eckrisalit begonnen und die dann im Mittelrisalit der Portalfront (vgl. Taf. 21) ihr stärkstes Maß erreicht, fortgesetzt.

In den Bogenzwickeln unter dem Mittelbalkon sind die Spuren ehemaliger Plastik deutlich sichtbar. Vermutlich hat die weltliche Regierung des frühen 19. Jahrhunderts in einer kleinlichen Auslegung ihrer Hoheitsrechte dort befindliche geistliche Embleme entfernt (vgl. Text S. 54).



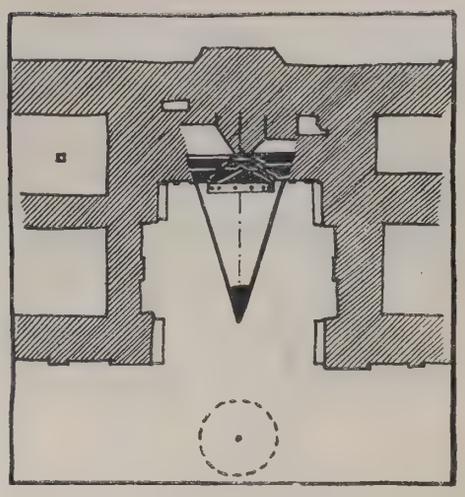
TAFEL 20
PORTALWAND DES EHRENHOFES, LINKE RÜCKLAGE
1737—1742



Dieses Stück Repräsentationswand des Ehrenhofraumes ist zwar nach der Vertikalen in das Fassadenschema des Konsolenhauptgesimses »kompositer« und des Triglyphen-Gurtgesimses »dorischer« Ordnung eingespannt, aber die stark schattenden Dreiviertelsäulen zwingen Stücke des Gebälks, aus der Fläche herauszutreten, die Achsenfelder sind in die Breite gedehnt, der relative Maßstab ist gewaltig gesteigert, Auveras Attika-Brüstung (vgl. Taf. 33, 34) bäumt sich aus der Horizontalen und der Wechsel von Büste und Standfigur setzt die gewaltige Bewegung der Attikafelder in den Raum hinaus fort! Darin erkennen wir Hildebrandts mächtiges Temperament und die Formensprache dieser köstlichen Architekturplastik weist deutlich genug nach Wien, wenngleich natürlich die Hand des Bildhauers ihr Recht gefordert und die Einzelform in ihren persönlichen Stil umgebildet hat. Johann Wolfgang von der Auvera, der in Wien geschulte, hat hier gearbeitet. Zu den Fenstern dieser Front (vgl. Taf. 44, 46) sind uns Entwürfe (oder Stichvorlagen?) der Zeit erhalten.

In der Geschichte der Planung spielt für dieses Stück Fassade der sich mehrmals wiederholende Wechsel von drei und vier Achsen eine für den Maßstab wichtige Rolle. Der schließlich ausgeführte dreiachsige Vorschlag geht auf Hildebrandt zurück. Um den ursprünglichen Eindruck möglichst rein zu vermitteln, wurde die alte Sprossenteilung der Fenster, die heute leider nur mehr den Mezzaninfenstern erhalten ist, rekonstruiert und in das Lichtbild eingezeichnet.

TAFEL 21
PORTALRISALIT IM EHRENHOF
1737—1741



Der erste Bauherr der Residenz hatte in ungestümem Draufgängertum drei Tore und zwei Türen nebeneinander für das Corps de Logis gefordert. Der Mainzer »Inspirator« der frühen Planungen und sein Baudirektor hatten sich hartnäckig, doch ohne Erfolg gegen diesen »Greuel« gesträubt. Der erste und der zweite Bauherr waren lange tot und Friedrich Carl hatte schon den ganzen Südblock und ein gut Stück der Gartenfront errichtet, als er daranging, durch das Corps de Logis, den repräsentativsten Bauteil, die in der Mitte der Gesamtanlage klaffende Lücke (vgl. Abb. 27) zu schließen. Die alten Einflüsse waren längst erloschen, doch die drei Tore hatten sich behauptet, aber vom Geist der Planungen der zwanziger Jahre nicht ein Hauch! Wenn wir uns an dieser Stelle Welschs Projekt zum Ehrenhof-Mittelrisalit (vgl. Abb. 19) gegenwärtig halten, wird es mit einem Schlage klar, daß dieser alte Mann einer früheren Generation angehörte, daß die Wurzeln seiner Kunst in die Petrini-Zeit zurückgehen, an die uns seine Kolossalordnung auf gewaltigen Sockeln unmittelbarst gemahnt. Fast als roh empfinden wir die derbe Monumentalität seiner Vertikalen gegenüber der unsagbaren Schönheit horizontaler Beruhigung, mit der Hildebrandt hier das Problem der drei koordinierten Tore gelöst hat, gegenüber dem mit feinstem Taktgefühl abgewogenen Ausgleich einer unerhört temperamentvollen, sprühenden Dekoration mit einer, trotz des starken Reliefs der Dreiviertelsäulen im Hauptgeschoß, zurückhaltend flächigen Architektur von einer Schönheit der Verhältnisse, wie sie auch einer sicheren Hand nur in glücklichen Stunden zu schaffen vergönnt ist.

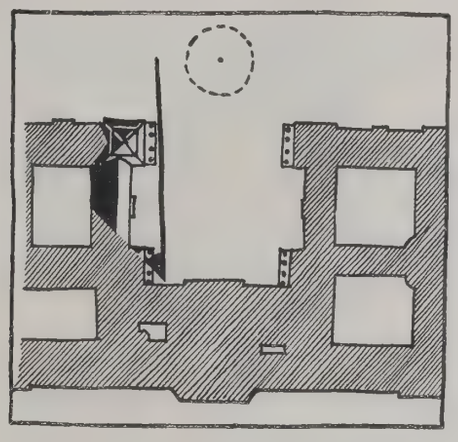
Im Gegensatz zu Welsch und vor allem zu den Franzosen (vgl. Abb. 36) hat Hildebrandt an dieser prominenten Stelle des Baues auf das Streben nach Höhe vollkommen verzichtet und den Raum, der bei den Stadtfronten vier Stockwerke birgt, auf zwei Geschosse von großen Ausmaßen verteilt und das Höhenstreben noch einmal durch die unerbittliche Horizontale des Balkons energisch gebrochen, so daß uns der von einem geradezu wilden Reichtum an Formen erfüllte Giebel, dessen Kontur uns vom Wiener Belvedere her bekannt ist, in geradezu greifbare Nähe gerückt wird! Die Stadtfronten, in Wirklichkeit gleich, in der optischen Erscheinung aber mindestens doppelt so hoch als dieser Risalit (vgl. Taf. 15, 17), trennt eine Welt von der Formensprache dieser Wiener Schöpfung. Und doch konnte man diese wie jene noch vor nicht allzu langer Zeit für das Werk derselben Hand halten. So wenig vermochte man die Kunst des 18. Jahrhunderts stilkritisch zu differenzieren!

Die steif-langweiligen spätklassizistischen Holztore haben mit dem Geiste der Erbauungszeit nichts zu schaffen. Prachtvolle schmiedeeiserne Gitter reichster Bildung von Oeggs Meisterhand, zu denen uns ein Entwurf erhalten ist (Abb. 106), füllten einst die Bogenfelder und unter einem kurvig bewegten Kämpfer saßen Türen, die Glas und Gitterwerk aus der Blütezeit des Würzburger Kunstgewerbes zierte.

TAFEL 22

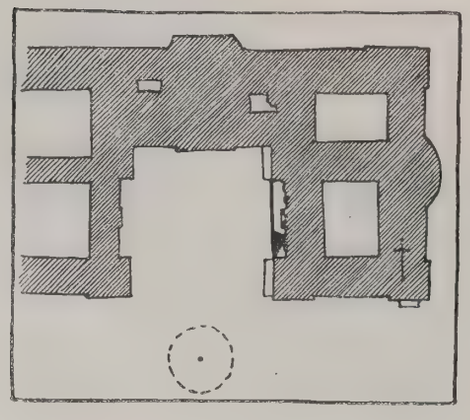
EHRENHOF: SÜDWAND

1730—1732 (VERÄNDERUNG DER »SIEBEN BÖGEN« UM 1736—1737)



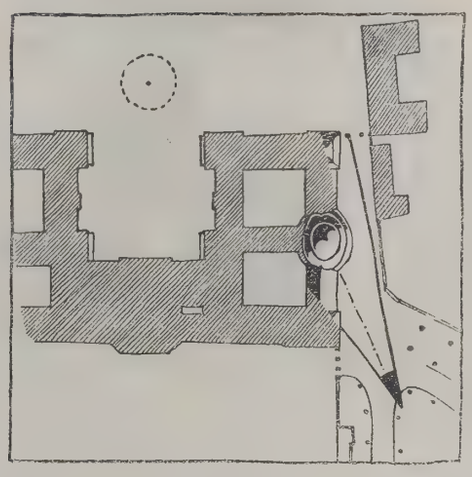
Das Bild führt uns im Umschreiten des Ehrenhofes von der Welt der Wienerischen Form wieder zurück zur kühlen Architektur der Stadtfronten. Waren auf Taf. 18 und 19 die einzelnen Systeme der Ehrenhof-Seitenwände in orthogonaler Ansicht dargestellt, so wurde hier versucht, die Gesamtheit einer Seitenwand mit einem Blick von der Portalfront her zu umfassen. Dies war nur möglich durch Verwendung eines das normale Sehvermögen bereits überschreitenden Bildwinkels, dessen sachlichen Vorteilen der Verlust der Bildmäßigkeit und unverkennbare Unzulänglichkeiten in der perspektivischen Verkürzung gegenüberstehen, die sich u. a. in dem ganz unerquicklichen und den wirklichen Tiefeneindruck fälschenden Zurücksinken des Fernbildes der Stadt (am rechten Bildrand) äußert. Dieses Fernbild war ehedem durch das Ehrenhofgitter verdeckt oder doch verschleiert, und es ist notwendig, sich diesen Gitterabschluß in der Vorstellung zu rekonstruieren, um den räumlich intimen Hofcharakter des ehemaligen Zustandes zu erfühlen. Die Tiefe des Rücksprunges von der Flucht der Risalite zur Rücklage mit den »sieben Bögen« (vgl. Taf. 19) ist hier räumlich faßbar, und die eine Fensterachse der rückspringenden Pavillonseite ist der Rest des von Welsch geplanten drei Achsen tiefen Rücksprunges, der dem Hof im Grundriß die Form eines regulären griechischen Kreuzes gegeben hätte (vgl. S. 15 und Abb. 12).

TAFEL 23
EHRENHOF, SÜDWAND, TEILSTÜCK
1730—1731



Der Nahblick auf einen Ausschnitt der in voriger Tafel im ganzen dargestellten Ehrenhof-Südwand mit der Mittelachse der »sieben Bögen« im Vordergrund, dient der sachlichen Betrachtung der Einzelheiten und bietet darüber hinaus den Reiz der durch starke Verkürzungen bedingten Überschneidungen, die durch die Verwendung einer großen Brennweite vor »falscher Perspektive« bewahrt sind. Der an den »sieben Bögen« des Erdgeschosses verwendete Schlußstein mit seinem Fugenschnitt, das Triglyphengebälke mit den Metopenfüllungen des Claude Curé, das Kapitell der Säulen- und Pilasterordnung des Erdgeschosses, die stark ausladende Platte des Gurtgesimses, die Balustern der Fensterbrüstung im Hauptgeschoß und die in schmiedeeisernes Rahmenwerk eingestellten gußeisernen Docken des Balkongeländers (vgl. Taf. 49) sind in greifbare Nähe gerückt, der einachsige Pavillonrücksprung am linken Bildrand in ganzer Fronthöhe als Maßstab dienend, nahezu in orthogonaler Ansicht gegeben.

TAFEL 24
NORDOVAL AM RENNWEG
(1720) 1742—1744 (1746)



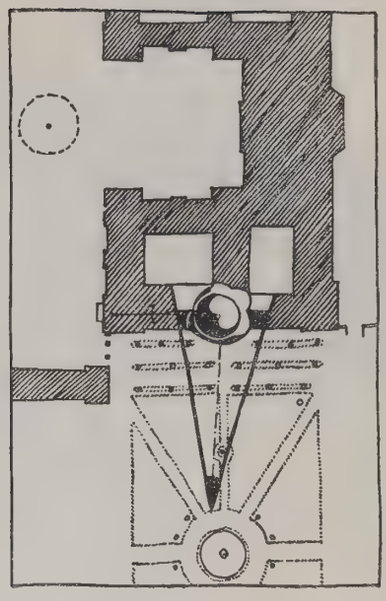
Im Fundament des Nordovals liegt der Grundstein zum Residenzbau, auf seiner Helmstange steckte der Strauß zur Feier der Bauvollendung, hier ward das große Werk begonnen, hier hat sich der Ring geschlossen:

„Da durch des Höchsten Gnad, heut wird ein End gemacht,
Und dieser Fürsten-Bau zu seinem Schluß gebracht.
Zum Zeichen, daß die Arbeit nun sei wohl g'fertigt aus,
Ist diese zu bekrönen, heut aufgesteckt der Strauß.

O Welt ersch'ollnes Werk! Ein Wunder unserer Zeiten,
An dem Kunst und Natur sich um den Vorzug neiden.
Thürn, Kuppel, Pavillonen hier zeigen ihren Stolz,
Mit vieler Müh' geführet aus rauh-gehau'nem Holz." (vgl. Text zu Taf. 63)

Morgendliches Streiflicht steigert die wundervolle Körperlichkeit dieser Ovalbildung, dieses von Expansionskraft strotzenden Daches, das dem Oval erst zu seiner Bedeutung als konvexer Eigenkörper verhilft, während es die konsequente Durchführung der großen Horizontalen, die Beibehaltung des normalen Systems und Maßstabes von Fenstern und Stockwerkshöhen der geradflächigen Front als »Stück Fassade« wieder einbindet. Was schon die Zeit der Erbauung und was wir heute noch mit Recht bewundern, hatte Neumann hartnäckig bekämpft; mehrmals hatte er versucht, das von Welsch für die an dieser Stelle geplante Kirche eingeführte Oval durch einen rechteckigen flachen Risalit zu verdrängen (vgl. Text S. 19, 40). Wir sind heute froh, daß seine Bemühungen ohne Erfolg blieben, weil der

TAFEL 25
SÜDOVAL
1732—1734



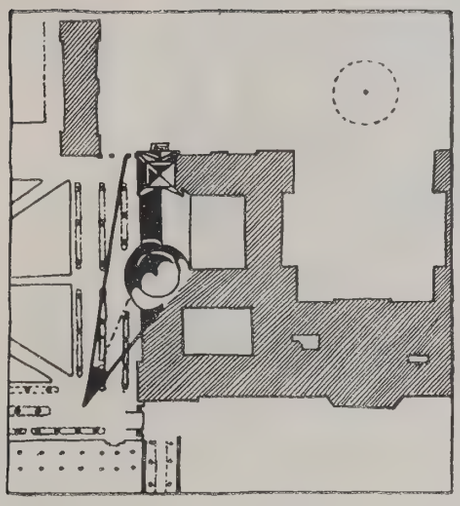
kubische Gehalt dieser Bildung selbst im Rahmen der deutschen Barockarchitektur etwas Außergewöhnliches darstellt. Wir sind aber auch froh, daß das Oval nicht nach der ursprünglichen Mainzer Planung (vgl. Abb. 22) mit ihrer westlich-kalten Monumentalität verwirklicht worden ist, die uns um das Geschenk dieser köstlichen »deutschen Schönheit« gebracht hätte, die nicht im großen Aufwand an Schmuckform, nicht in den großen Abmessungen zu suchen ist, auch nicht in der formalen Vollkommenheit der Einzelform, sondern ausschließlich in der aus der Innerlichkeit deutschen Wesens geschöpften Fähigkeit zur Sonderform von höchster kubischer Ausdruckskraft, zur Erzeugung der gefühlsmäßigen Resonnanz im Beschauer, die jenseits von gut und böse ist.

Die Nordfront am Rennweg (Taf. 24) ist uns (auch denkmalpflegerisch!) von besonderer Bedeutung, weil hier allein der ehemalige Zustand leidlich erhalten ist, insoferne die Fenster die alte Sprossenteilung aufweisen und die äußeren Fensterläden fehlen, die allen anderen Fronten später zugefügt wurden.

Auch die Leistung der Ovalrisalite müssen wir in ihrer letzten Ausformung Hildebrandt gutschreiben, der von Welsch nur die Grundrißform übernommen hatte. In seinen prachtvollen Grundrißplänen vom Jahre 1731 (Abb. 46, 47) meint man schon in der Horizontalprojektion den kubischen Gehalt der Ausführung zu verspüren. Eine geschickte Dehnung der Achsenabstände durch das Einschieben von Doppelpilastern (Taf. 25) hat hier einer allzu starken Auflösung der gebauchten Fläche durch Öffnungen vorgebeugt und dieser Fläche zugleich eine straffere Organisation dem Gewicht der mächtigen Dachhaube gegenüber verliehen.

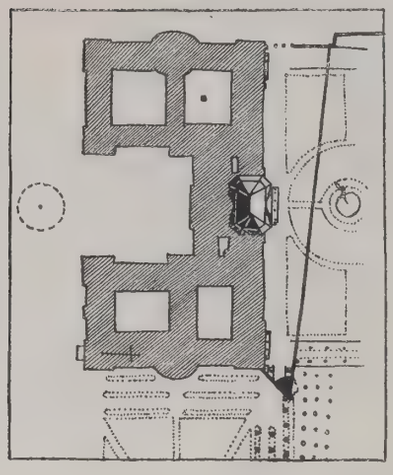
Die ekstatisch bewegte Gartenplastik vor dem Südoval (Taf. 25), der »Raub der Europa« ist ein Werk Peter Wagners, zu dem uns ein Entwurf erhalten ist, der schon im Jahre 1775 erwähnt wird (vgl. Anm. 425), obwohl Wagner erst 1777 für zwei große »Kruppien«, davon eine »mit 6 Statuen einem Och-

TAFEL 26
SÜDOVAL
1732—1734



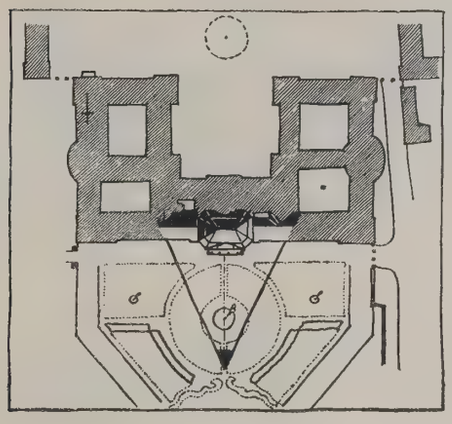
sen und einem Berg« bezahlt wird (Inv. 488). 1792 hielten es die »Würzburger Gelehrten Anzeigen« (vgl. Anm. 460) für nötig, ihren Lesern mitzuteilen, daß »die beiden sehenswerten Grouppen nicht von Bronze, sondern aus Stein gehauen und erst vor einigen Jahren bronziert, um den Stein gegen die Witterung zu schützen«. — Fällt uns schon die Vorstellung der bronzierten Steingruppen an sich nicht leicht, so ist das erstaunlichste doch das angebliche Motiv zu dieser außergewöhnlichen Behandlung im Hinblick auf die sonstige Gepflogenheit der spätklassizistischen Zeit. Heute hat den »Schutz« der Steingruppen üppigwuchernder Efeu übernommen, dessen schrankenlose Ausdehnung auch bei toleranter Beurteilung romantischer Neigungen nicht mehr gerechtfertigt erscheint (vgl. Taf. 211). Taf. 26 führt uns zur Architektur zurück, die hier, ähnlich wie die Gartenplastik, von einer undisziplinierten Vegetation arg überwuchert erscheint (vgl. Taf. 212). Wo sich jetzt Obstbäume allzu breit machen, zeigen die alten Gartenpläne (vgl. Abb. 118, 122) kleine geometrische Beete mit zierlich gestutzten und nach bestimmtem Rhythmus gepflanzten Zierbäumchen, die nach Form und Ausmaß ein bestimmtes wohlüberlegtes Verhältnis zu der hinter ihnen aufsteigenden Architektur hatten. Nachdem nun aber der Garten die architektonischen Absichten seiner Schöpfer verleugnet, mag es erlaubt sein, die Natur in den Dienst des Bildes zu stellen und ihr in ihren Beziehungen zum Bauwerk abzugewinnen, was möglich ist!

TAFEL 27
GARTENFRONT VON SÜDEN
1733—1739



Die Gartenfront läßt die monumentale Längenausdehnung des Residenzbaues am eindringlichsten zum Erlebnis werden (vgl. Taf. 209). Denn während die Stadtfront durch den tiefen Ehrenhof in drei große Raum- bzw. Körperkomplexe zerlegt wird und die Betonung der Symmetrie-Achse eine durchaus konkave Tendenz zeigt, präsentiert sich der Bau von der Gartenseite als kompakt geschlossener Körper mit einem stark konvex betonten Mittelakzent. Die tiefe Flucht horizontaler Gesimse und der gleichmäßige Rhythmus langer Fensterreihen in den Rücklagen spannt sich zwischen fünfachsige Eckrisalite mit Balkonen und den in seinem kubischen Gehalt an die Ovalrisalite erinnernden Kaisersaalpavillon. Hier hatte Hildebrandt, wenngleich er sich an die durch Haupt- und Gurtgesims schon durch die Stadtfront gegebene Horizontale hielt, doch in der Gliederung der Massen und in der Gestaltung der Einzelform mehr freie Hand, als das z. B. im Ehrenhof der Fall war. Die Einheitlichkeit der Bildungen dieser Front mag dazu beigetragen haben, daß man hier zuerst den Stilunterschied im Vergleich mit den übrigen Teilen des Baues erkannte und ihn damit zu deuten versuchte, daß sich der Residenzbaumeister Neumann auf einer Wiener Reise die Fähigkeit erworben habe, nunmehr »Wienerisch« zu arbeiten. Denn die Familienähnlichkeit des Kaisersaalpavillons mit dem Mittelpavillon des Belvedere war zu aufdringlich, um sie auf die Dauer unbeachtet lassen zu können (vgl. Anm. 176). Allein durch eine »Gewichtsverlegung« in der dekorativen Ausgestaltung der Hauptgeschoßfenster hat Hildebrandt in das alte architektonische System der Stadtfronten einen völlig neuen Gehalt gegossen, was uns insbesondere die Eckrisalite (vgl. Taf. 40) zum Bewußtsein bringen.

TAFEL 28
GARTENFRONT: KAISERSAALPAVILLON
1736—1739 (PLASTIK BIS 1742)

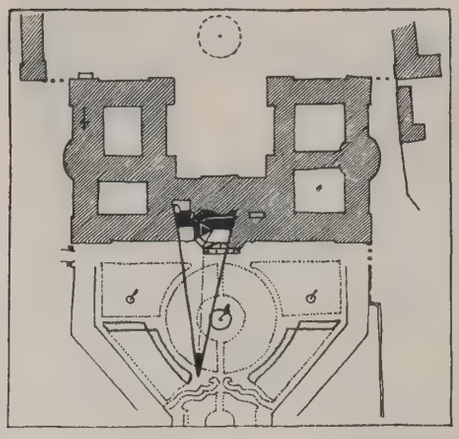


Dem wundervollen kubischen Gehalt des Kaisersaalpavillons (Taf. 28) mit seinem »Hildebrandtgiebel« und seinem barockbewegten Schweifdach gegenüber ist es an der Zeit, sich die auf diesen Teil der Gesamtanlage gerichteten Absichten sowohl der früheren Mainzer Planung (vgl. Abb. 17, 19) wie auch besonders der Pariser Architekten (vgl. Abb. 30, 31, 37) ins Gedächtnis zurückzurufen, um von besonderer Dankbarkeit erfüllt zu sein, daß die endgültige Lösung dieser großen Aufgabe dem Wiener Kunstkreis vorbehalten war, daß hier die östliche Polarität mit ihrer tief deutschen glühenden Schmuckfreudigkeit, mit ihrem schon in den Ovalrisaliten zum Ausdruck gekommenen Hang zum Modellieren des Gesamtkubus, daß hier Hildebrandt der westlich-kühlen Klassizität gegenüber Sieger geblieben ist.

Das prachtvolle Architektursystem im Hauptgeschoß des Pavillons und der Schweifgiebel sind uns schon vom Portalrisalit im Ehrenhof, die sich nach unten verjüngenden Pilaster des oberen Halbgeschosses von der Hofkirche her als typisch Hildebrandtische Bildungen bekannt. Die Trophäen und Vasen der Attika, zu denen uns Entwürfe erhalten sind (vgl. Abb. 96), entstammen der Hand des Claude Curé (vgl. Anm. 220).

(Zu den an den Stellen der Ausbiegung der Pavillon-Schrägseiten aus der Normalflucht über dem Gurtgesims angebrachten »Übersteiggittern« vgl. Taf. 208.)

TAFEL 29
KAISERSAALPAVILLON: TEILAUSSCHNITT
1736—1739 (1742)



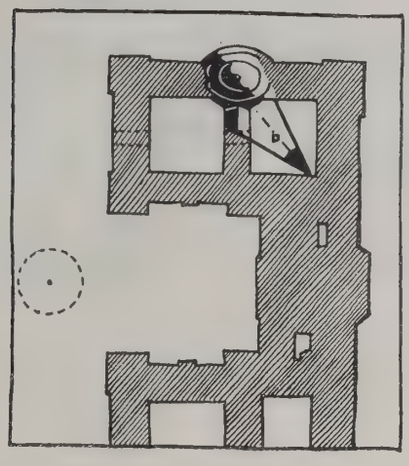
Die Sprossenteilung der großen Hauptgeschoßfenster wurde nach den im Kaisersaal symmetrisch gegenüberstehenden Spiegelteilungen rekonstruiert und in das Lichtbild (Taf. 29) eingezeichnet. Die Berechtigung hiezu leiten wir aus dem Umstand ab, daß die Teilung der oberen Halbgeschoßfenster noch heute tatsächlich mit der Teilung der symmetrisch gegenüberstehenden Spiegel übereinstimmt (vgl. Taf. 83, 84), was einer allgemein geübten Gepflogenheit der Zeit entspricht, die uns aktenmäßig z. B. für den Hauptsaal von Schloß Werneck bezeugt wird, »alwo die anderen Fenster mit Spiegeln so groß als die Fenstertafeln gegenüber repetiert« werden sollten (Hertz, Werneck S. 26). Das maßstäblich plumpe Monogramm (M. J. = Max Joseph) im Wappen des Giebels von typischer Hildebrandt-Form ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts (vgl. Text zu Taf. 16,). Die Metopen (1742) im Gebälk des Balkons und die Plastiken in den Bogenzwickeln darunter sind Arbeiten Auveras, während die Metopen der Schrägseiten, sowie diejenigen in den Gebälken der Eckrisalite, die wieder die alten Motive der Stadtfront bringen, auf Curés Entwürfe zurückgehen (vgl. Taf. 23 u. Anm. 220). Eine für die Hand Auveras typische Bildung zeigt das Füllungsornament im Anlauf der Attika gegen das oberste Pavillongeschoß (Taf. 29). Eine ganz ähnliche Bildung finden wir an dem Portal im hinteren Südhof (vgl. Taf. 41) wieder.

Um sich den ehemaligen Zustand zu vergegenwärtigen, muß noch daran erinnert werden, daß die Türöffnungen des Erdgeschosses mit kostbarem schmiedeeisernem Gitterwerk von ähnlicher Bildung wie an den Einfahrtstoren zum Vestibül (vgl. Abb. 106) geschlossen werden sollten (vgl. Text S. 122).

TAFEL 30

HINTERER NORDHOF GEGEN DAS NORDOVAL

1725—1744



In den keinerlei repräsentativen Zwecken dienenden Binnenhöfen zeigt sich uns das viergeschossige System der Fassadenteilung in einer Gestalt, die über die nackte Zweckform kaum hinausgeht, aber doch auch nicht ohne jede architektonische Gliederung geblieben ist. Im Dach des Ovalpavillons können wir hier den Knick über dem Dachfuß (Aufschiebling) feststellen, der an den Straßenfronten dem Blick durch die Attika entzogen wird.

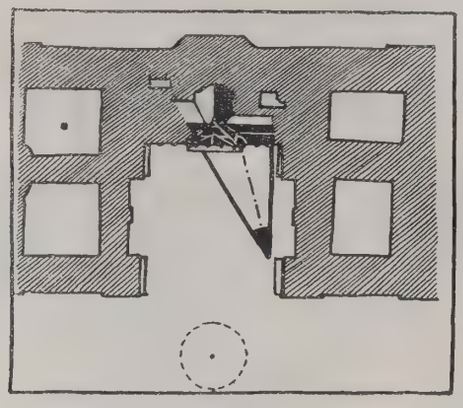
Die ungewöhnliche Bildung des Querflügels (auf dem Bilde links) ist nur aus seiner Geschichte heraus verständlich. An der Stelle dieses Querflügels, in den Quellen »Zwerg undt flanque baw« genannt, der die beiden Nordhöfe trennt, hatte Boffrand sein Kirchenlanghaus projektiert (vgl. Abb. 32) und Johann Philipp Franz scheint tatsächlich die Absicht zur Ausführung gehabt zu haben; denn die Verwendung der großen Bogenrahmen im Obergeschoß kann nicht erklärt werden, wenn nicht daraus, daß sie, ursprünglich für den Kirchenraum bestimmt, von dem sparsamen zweiten Bauherrn aber dann auch nach Aufgabe des großen Kirchenprojektes verwendet wurden, weil sie einmal vorhanden waren, zugleich aber dem Bedürfnis des Innenraumes entsprechend auf eine äußerst provisorische Weise mit Fenstern normaler Größe zugesetzt wurden (vgl. Anm. 81). Formal ist uns das Bogensystem deshalb von großem historischem Interesse, weil es so ziemlich die einzige tatsächliche Ausführung darstellt, die dem Pariser Ideenkreis entstammt (vgl. S. 32 f.).

Von den Bögen des Erdgeschosses waren ursprünglich drei als Durchfahrten geöffnet (vgl. Abb. 39), von denen zwei nachträglich geschlossen wurden, was sich durch den Steinschnitt des Sockels und des Kämpfergesimses beweisen läßt (vgl. Anm. 81).

Die Fenster-»panquets, wo an jedem ein lebensgroßer Engelskopf samt Cartel und gewandt«, wurden 1726 an Esterbauer bezahlt, die Bogenschlußsteine des Obergeschosses (1726) sind Arbeiten des Jacob von der Auvera oder des Seb. Bendel.

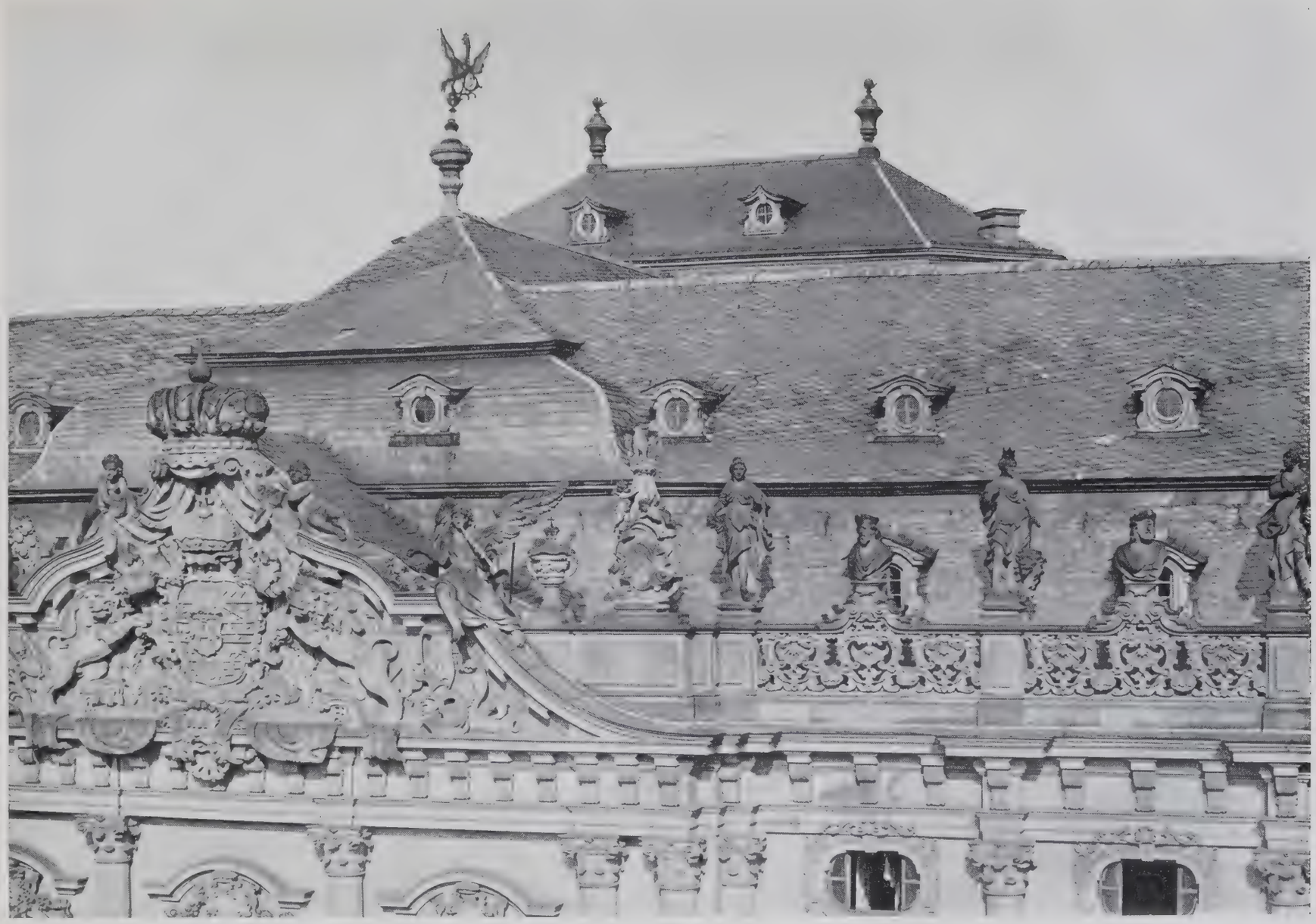
Die Hoffassaden zeigen uns im allgemeinen die alten Scheibenteilungen der Fenster erhalten.

TAFEL 31
EHRENHOF: HAUPTGIEBEL, ATTIKA UND DÄCHER ÜBER DER PORTALWAND
1736—1742



Es lohnt sich wohl, die Dachregion aus der Nähe zu betrachten. Sei es, um die Figur der Dachknäufe — »orna« (= Urnen) nennen sie die Baurechnungen —, welche der Kupferschmied Mart. Christ. Tümbler aus getriebenem Kupfer geliefert hat (vgl. Text zu Taf. 35, 36 u. Anm. 190) und die einst vergoldet waren, einmal im einzelnen festzustellen, sei es, um die köstliche Art zu bewundern, mit der die eichenen Gauben aus den Flächen der Dachhaut herauswachsen und wie sie durch stark schattende Unterschneidungen ihr plastisches Eigenleben behaupten, oder sei es auch, um zu untersuchen, worauf die prachtvoll samtige Oberflächenwirkung alter Schieferdächer beruht (vgl. Taf. 50). Ein Einzelbeispiel ex contrario gibt uns Aufschluß: Taf. 34 zeigt zwischen den beiden oberen Gauben ein Stück neuer Deckung, das die langweilige Glätte des 19. Jahrhunderts nicht verleugnen kann. Der von Hand behauene unregelmäßige Rand, die kleinen Verschiedenheiten in der Farbe der einzelnen Steine, vor allem aber ihre größere Dicke, mit der die Schattenwirkung unmittelbarst zusammenhängt, verschaffen dem alten Dach seine optischen Qualitäten!

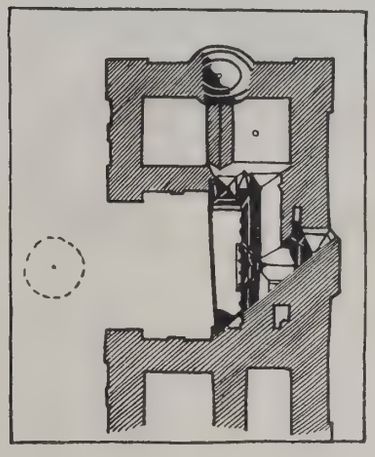
Die Bildhauerarbeit der Attika-Zone ist ein Werk des Joh. Wolfg. v. d. Auvera. Nur vier Plastiken des Claude Curé stehen mitten in dieser Welt von Auvera-Formen: die Vasen und Trophäen (Entwurf zu diesen vgl. Abb. 96) auf der Attika nächst dem Hauptgiebel (Taf. 31, 32), die sich schon durch den ganz auffallend verschiedenen Größenmaßstab absondern.



TAFEL 32

EHRENHOF: OBERER ABSCHLUSS DER PORTALWAND UND HINTERER NORDRISALIT

1737—1742 und 1724—1727

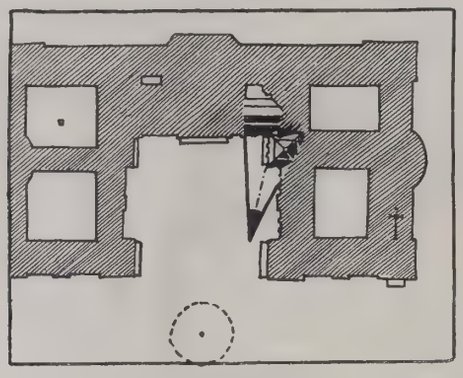


Über die Entstehungszeiten des großen Giebels mit seiner plastischen Überfülle sind wir durch Neumanns Briefe genau unterrichtet. Vom Herbst 1738 bis zum Frühjahr 1741 hat man daran gearbeitet. Die großen Blöcke, die der Faulenberger Bruch nicht in genügender Qualität lieferte, wurden in Abtswind im Steigerwald gebrochen, wo wir Neumann und Auvera mehrmals mit Anordnungen beschäftigt antreffen. Im Oktober 1738 war »der große Chefferon . . . etwas über 3 schuh hoch . . .« und die Blöcke für die großen Plastiken werden in »abschwin . . . bossiret«.

Am 18. Februar 1739 erfahren wir dann: ». . . ist der steinhauer von abschwin, welcher die Statuen auß seinen bruch stoßet, bey mir geweßen, deme ich ordres gegeben, so bald sichs thun lasset, den letzten löben zu zurichten, wo ich dan hernach mit nöthigen sachen in bruch kommen wolte undt die 13 schuige doppelte figuren auß den bruch, den berg hinunter zu lassen verahnstalten werdte sambt denen 2 großen löben mit denen wappen ecc.« In den folgenden Wochen »wechset der Cheferon« und Ende März schon ist er »bis zum absatz gesetztet« und »spitzet . . . sich zu«. Im Juli will dann Neumann nach Abtswind gehen »mit etwann 24 Pferdten umb unßere gröste Statuen sambt denen zwei löben auß dem bruch über den berg hinunter zu schleifen ecc.«

Erst im August 1740 sollen dann »in haubthoff . . . die gallerien oben« in Angriff genommen, »2 liegende figuren u. 2 Kindel . . . hinaufgezogen« werden und Neumann berichtet: »es kommet alle bildhauerarbeit mit des Keyßers Cron, die nicht zu groß ist, wohl herauß«. — Im Mai desselben Jahres wird der Giebel durch den Anstrich in Weiß und Gold vollendet.

TAFEL 33
EHRENHOF: ATTIKA UND DÄCHER ÜBER DER SÜDOSTECKE.
1731; 1736—1742

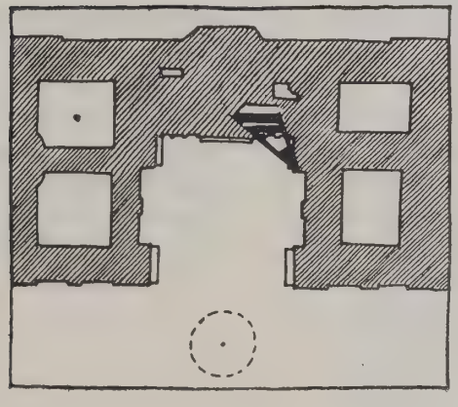


In einer durch die starke Verkürzung verwirrenden und nur mehr sachlich interessierenden Häufung stellt Taf. 32 die plastischen Bildungen Wiener Prägung über der Portalfront dem älteren kühlen Stadtfrontsystem drastisch und fast unversöhnlich gegenüber. Gemäßigteren Ausgleich beider Stilstufen und Lokaltemperamente bietet Taf. 33, die neben die orthogonale Ansicht der Hildebrandt-Bildungen das alte Mainzer Fassadensystem in starker Schrägansicht stellt.

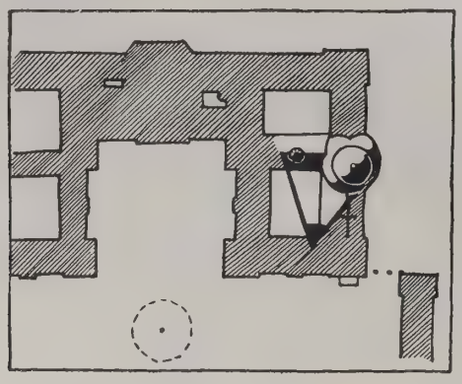
So sehr wir Joh. Wolfg. v. d. Auvera, von dem Neumann (25. Mai 1739) berichtet, daß er »eine begirdte hat, alles wohl undt nett zu arbeiten«, als Architekturbildhauer schätzen, von seiner figürlichen Plastik über der Ehrenhof-Portalwand kann man keine allzu hohe Meinung gewinnen (vgl. Taf. 34). Wenn auch eine starke Derbheit der Einzelbildung mit dem großen Abstand vom Beschauer genügend gerechtfertigt wäre, so bleibt doch der Mangel an geistreicher Erfindung in Bewegung und Siluette bestehen und kann auch durch den Umstand, daß die Figuren alle erneuert oder stark ergänzt sind, nur teilweise entkräftet werden.

TAFEL 34
EHRENHOF: TEILSTÜCKE DER ATTIKA UND HAUPTGESIMS ÜBER DER PORTALWAND 1736—1742

Um so Köstlicheres bietet uns die Attika an ornamentaler Plastik in Form der Brüstungsfelder. Hier zeigt sich Auveras Erfindungsgabe und Gestaltungskraft auf gleicher Höhe. Diese Form der Ornamentbalustrade an sich hat ihre Heimat in Wien und von dort hat sie der junge Bildhauer ohne Zweifel nach Würzburg mitgebracht, wenn auch in Franken schon einzelne ähnliche Bildungen, die ihrerseits wohl wieder auf Österreichisches zurückgehen, bestanden hatten. Die klassischen Vorbilder lieferten doch die Wiener Adelspaläste (vgl. Anm. 374) und die bekannteste Bildung dieser Gattung ist vielleicht Hildebrandts berühmtes Treppengeländer im Schlosse Mirabell zu Salzburg. Wie sich Auvera auch zeichnerisch mit derartigen ornamentalen Aufgaben auseinanderzusetzen wußte, das beweisen die beiden Entwürfe zu Ornament-Balustraden von seiner Hand, von denen der eine (Abb. 97) hierher gehört, der andere (Abb. 104) zur geplanten Ausstattung des Haupttreppenhauses.



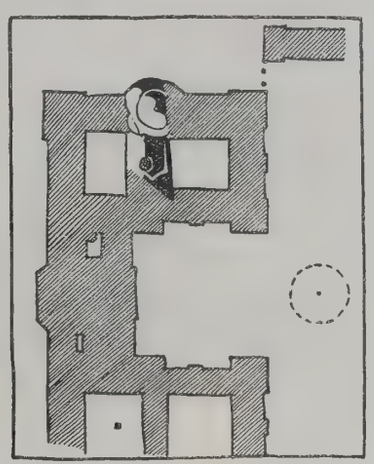
TAFEL 35
DACHREGION UM DEN VORDEREN SÜDHOF, GLOCKENTÜRMCHEN UND SÜDOVAL
1733—1736



Im August und September des Jahres 1733 erhebt sich das Dach des Binnenflügels, der den Glockenturm trägt, im November schon wird das Süd-Oval gedeckt. — »Daß thurnlein, wohin die glocken kommen, welches schön undt in guther proportion ist, erachtete ohne unterthänigste Maßgebung von Kupfer zu decken, weilen es besonders nicht groß undt seine abgekröpfte gurt undt schweiffung hat«, berichtet Neumann am 15. November 1733 an Friedrich Carl und am 22. Mai 1735: ». . . biß Dinstag 24. werdte sowohl den Knopf und Creytz auf daß thürnlein in der Residentz . . ., nachdem beydes von Herrn geheimen Rath Kettler wird geweihen sein, aufsetzen . . .« und endlich am 10. Februar 1737: »Die uhr wird anjetzo auch auf gesetzet, damit der Uhrmacher Zeit genug habe, alles in guthen standt zu setzen, dieße uhr glaube, daß sie wohl gerathen seye, es ist alles daran starck sauber undt nett gemacht, undt der gang davon fleißig . . .« — Die Baurechnungen von 1736 erzählen uns dann, daß der Kupferschmied Martin Christ. Tümbler für die Verkleidung des Glockenturmes mit Kupfer 1689 fl. erhalten habe (vgl. Anm. 190). Die unumschränkte Herrschaft der Symmetrie hat dem Türmchen seinen rechtmäßigen Platz auf dem Dach der Hofkirche verweigert.

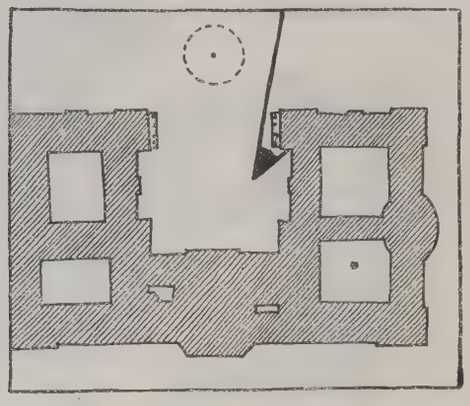
Der Gang der Uhr ist längst nicht mehr »fleißig« und das Türmlein, das wahrhaftig »schön undt in guther proportion« ist, und das heute herrlich leuchtende Patina bedeckt, führt — von den wenigsten gekannt und gesehen — ein zurückgezogenes Dasein. Nur die Dachhaube mit Kreuz und Knopf

TAFEL 36
GLOCKENTÜRMCHEN AUF DEM SÜDLICHEN BINNENFLÜGEL GEGEN DAS SÜDOVAL
1733—1736



leuchtet gelegentlich über die Dächer (vgl. Taf. 9, 10) und setzen einen wandelnden Würzburger ob ihres Vorhandenseins in Erstaunen. Denn schon zwanzig Jahre oder länger war er daran vorübergegangen, ohne sie gesehen zu haben. — Wer aber mit Sehnsüchten und Liebe sich dem eigentümlichen, erdabgewandten Einfluß der Dachregion hinzugeben vermag, dem enthüllt sie ihre Geheimnisse. Sei es das von Regen, Frost und Sonne zerrissene Eichenholz der Gauben, das noch heute nach bald 200 Jahren herben Duft ausströmt, wenn die Weinsonne Würzburgs es versengt, sei es die biedere und so vortreffliche Art, in der sich der Kupferschmied Tümbler mit dem klassischen Akanthus der korinthischen Kapitelle an den Dachreiter-Säulchen auseinandersetzte, den er von körperlosen »Hobelspähnen« aus Kupferblech bildete, sei es die Beschämung des modernen Zweck-Menschen über die tief gefühlte Verpflichtung zur Schönheit um ihrer selbst willen, welche die Zeit Tümblers auch den unbedeutendsten und verborgensten Schornstein mit »zweckloser« Dekoration bedenken ließ, oder sei es endlich die Bewunderung der unerhörten kubischen Ausdrucksfähigkeit der von innerer Expansionskraft prall aufgeblähten Dachhaut des Süd-Ovals. — Dieses durch die gewaltige optische Intensität seiner Körperlichkeit aller konstruktiven und Zweckfunktionen entkleidete »Mansard-Dach« hat mit der französischen Welt ganz und gar nichts gemein als den Namen! —

TAFEL 37
EHRENHOF: BALKON AM VORDEREN NORDRISALIT
1723—1724



Die klassisch herbe Schönheit dieser Säulenordnung mit ihrem Triglyphen-Metopenfries mit den Füllungsornamenten des Claude Curé (vgl. Text zu Taf. 23, 29) möchte man gerne für Neumann buchen, dessen im deutschen Sinn unbarocke Neigung zur westlichen Klassizität hier ihren reinsten Ausdruck gefunden zu haben scheint. Dazu kommt noch, daß der Beginn der Errichtung dieses Risalites gerade in die Zeit der Pariser Reise fällt, und daß Neumann Pläne zu dem Balkon aus Paris überschickte.
Demgegenüber aber muß man daran erinnern, daß das System der Säulenstellung sowohl in den Proportionen wie in der Einzelbildung der Profile durch das Pilastersystem des Nordblockes schon seit dem Baubeginn festgelegt und daß es dort im Einfahrtsportal (vgl. Taf. 16) sogar in der Form mit Säulen und Triglyphenfries schon vollkommen ausgebildet war und endlich, daß sich die Pläne, die Neumann aus Paris sandte, fast ausschließlich wieder auf technische Dinge, die Art der Unterbringung der Halbgeschoßfenster unter dem Gebälk und die Überspannung der Interkolumnien durch die Gebälkstücke bezog. Am 24. März 1723 schreibt er nämlich zu den übersandten Werkplänen:
»Den Palcon betrefend gegen den großen hof, wo vohn in letztern schreiben gemelt wordten, überschickt Hiemit in perspectiv undt in profil worin angemerckht daß daß Architrav auf denen 4 freyen säulen gradh durchlaufe in A muß undt den zwischen blatz, wie in den profil liter B erheben, damit

TAFEL 38
EHRENHOF: SÄULENSTELLUNG UNTER DEM BALKON AM VORDEREN NORDRISALIT
1723—1724

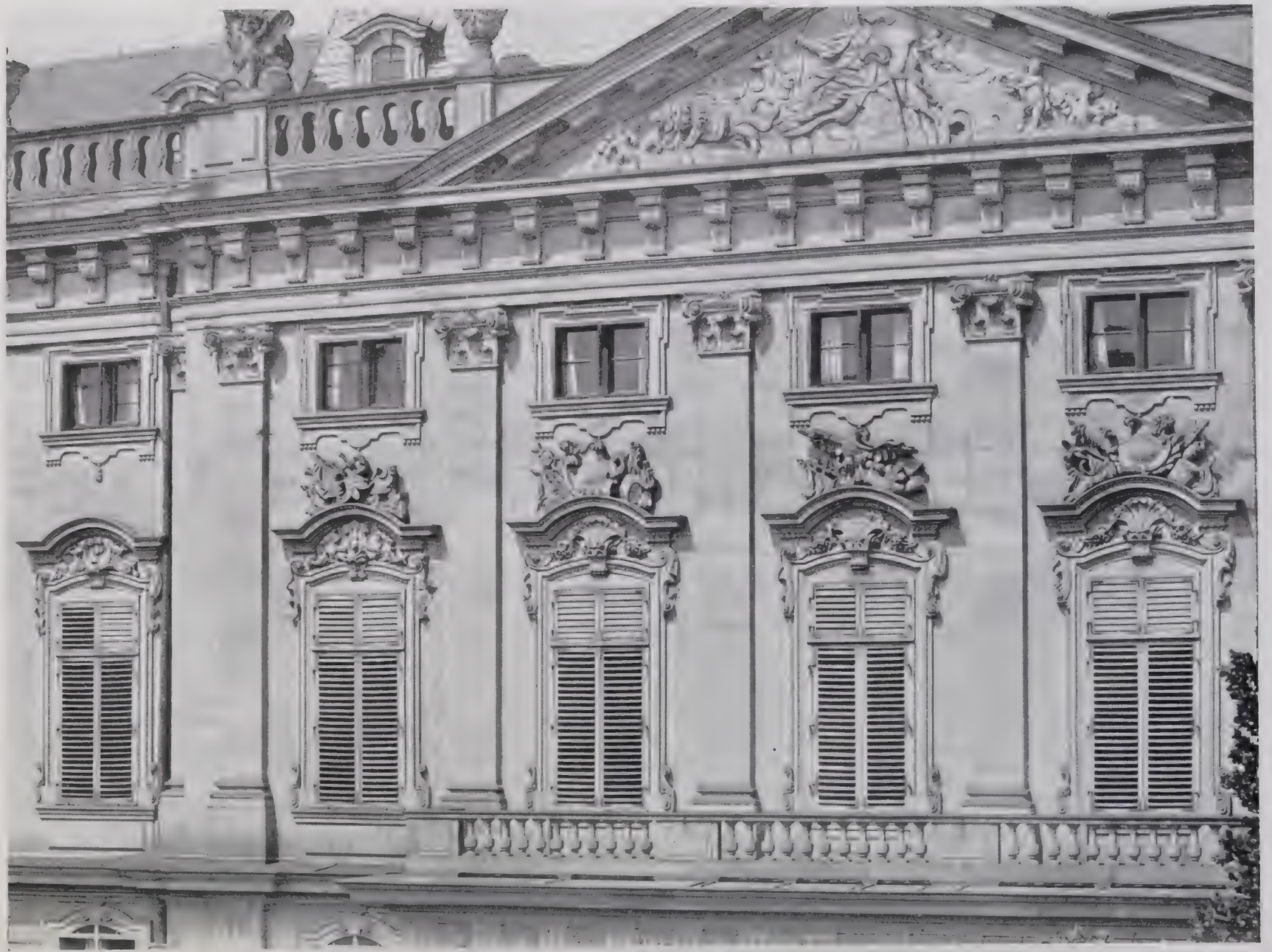
die Metzan fenster noch darin kommen undt die Maße nicht so schwehr wirdt. Ist die Haubt ursach, damit es mit der andern facciata in haubthof besser Correspondirt, wohmit mann dan nicht 4 lang architrav auf jede saulen von nöthen Hat, wie anfangs gemeint, undt braucht mann keine lange stein mit schregen fugen verdeckt, wie hier ponctirt, solten es die Meister nicht wohl machen, so wehren wenigstens die capitäle darauf, ich weiß es schon wie mann macht, zu setzen.« Die »schregen fugen« wurden aber dann nicht ausgeführt und man hat doch »lange stein von einer saulen zur andern« verlegt.

Die Vornehmheit der Säulenproportion und die prachtvolle Abgewogenheit des Verhältnisses der Interkolumnie zur Stützenhöhe und zur Gliederung der dahinterliegenden Wand schildert uns Taf. 38. Die Erdgeschoßräume unter dem Balkon waren ursprünglich für die Wache bestimmt, worauf sich die kriegerischen Embleme über der Türe beziehen. Die schwächlichen und langweiligen Gitter an den Erdgeschoßfenstern entstammen dem 19. Jahrhundert. Die Säulen tragen an ihrer Rückseite in den oberen vor Witterungseinflüssen geschützten Teilen noch Reste des ehemaligen ockergelben Anstriches, ebenso die Untersichten des Gebälkes. Die unregelmäßige Schichtung verschiedenfarbiger Werkstücke in dem Pilaster links der Türe würde das ehemalige Vorhandensein eines Anstriches auch ohne weitere Beweise als naheliegend erscheinen lassen (vgl. Text S. 79).

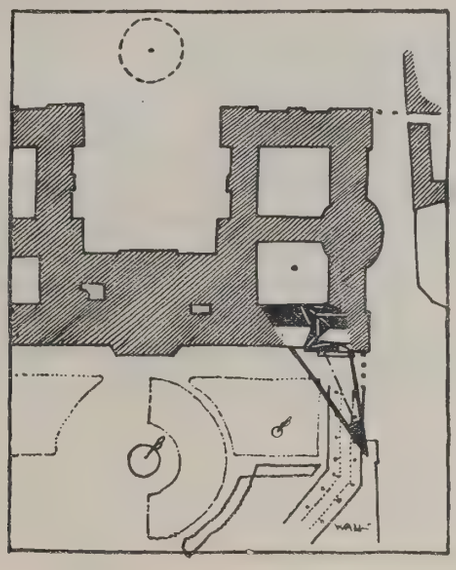
TAFEL 39
KAISERSAALPAVILLON: FENSTER DES HAUPTGESCHOSSES
um 1738

(TELE-AUFNAHME AUS 145 m ENTFERNUNG
MIT ACHTFACHER VERGRÖSSERUNG UND 1,40 m RELATIVER BRENNWEITE)

Gegenüber dem System des Portalrisalites im Ehrenhof (vgl. Taf. 21) ist hier die Dekoration durch die plastischen Aufsätze auf denFensterverdachungen noch um einen Grad ins Festlich-Reiche gesteigert. Zu den Umrahmungen der Fenster, die zu den besten Arbeiten des Joh. Wolfg. von der Auvera gehören und für seine Architekturplastik ums Jahr 1740, vor dem Eindringen der eigentlichen Rocaille, typisch sind, ist uns eine Ideenskizze erhalten (W. H. M.), die flüchtig die charakteristischen Ornamentkurven der Bogenumrahmung wiedergibt. Die Wienerische Wärme ist hier zu sinnlich - plastischer Fülle und Vollsaftigkeit gesteigert, die dekorativen Bildungen wuchern über den architektonischen Rahmen hinaus und überschneiden das Gebälke des Hauptgesimses. Die Einordnung dieser Auveraschen Schmuckwelt in die über alle Maßen schönen Gesamtproportionen des Architektursystems orthogonal-unverkürzt darzustellen, war nur durch eine Teilaufnahme mit großer Distanz von dem 145 m entfernt liegenden Wall aus möglich. (Die sog. »kissenförmige« Verzeichnung der Linien nahe dem Bildrand mochte dabei gerne in Kauf genommen werden.)



TAFEL 40
NÖRDLICHER RISALIT DER GARTENFRONT: TEILAUSSCHNITT
1739—1740



Was von der Plastik der Fensterumrahmung im Hauptgeschoß des Kaisersaalpavillons gesagt wurde, gilt auch von derjenigen der Eckrisalite. Diese illustrieren uns wiederum Hildebrandts Neigung zu gelagerten Verhältnissen, wenn wir sie den hochragenden Stadtfronten gegenüberstellen. Der Dreiachsigkeit der früheren (Mainzer) Risalitbildungen steht hier ein System von fünf Achsen gegenüber, das jedoch die alte Dreiachsigkeit nicht gänzlich verleugnet, sondern sie im Rahmen des Gesamtvorsprunges, durch das Breitenmaß des Giebels und des Balkones umschrieben, bestehen läßt. Wir haben es hier mit einer in genialer Weise vollzogenen Vermählung der beiden Stilwelten Mainz-Wien zu tun, mit dem Ergebnis freilich, daß durch das in der Wirkung vorsprechende dekorative Element der Wienerische Schmuckgeist das ausschlaggebende Wort spricht.

TAFEL 41
HINTERER SÜDHOF: DURCHFAHRTSPORTAL
1731—1732 (ORNAMENT UM 1737)

TAFEL 42
SÜDLICHSTER RISALIT DER PLATZFRONT: EINGANGSPORTAL ZUR HOFKIRCHE
1740—1741

Der Blick durch die zwei Durchfahrten des Südblockes, die Folge der tunnelartigen Aushöhlungen in den hintereinander liegenden Flügeln des Baues gibt eine Vorstellung von der Tiefenerstreckung der Binnenhöfe, die nur kleine Teile des riesenhaften Gesamtkomplexes sind.

Auch die im übrigen ohne allen architektonischen Sonderehrgeiz gestalteten Wände der Binnenhöfe sollten nicht ganz ohne Schmuck bleiben, der akzentmäßig um die Portalumrahmungen gesammelt wurde. Die an sich durch das darüberliegende Halbgeschoß gedrückte lichte Höhe der Durchfahrt selbst wird zunächst durch einen Blendbogen und dann durch ein strenges Rahmensystem der »dorischen Ordnung« zur Höhenerstreckung der schachtartigen Hofwände ins Verhältnis gesetzt und ins Monumentale gesteigert in einem Maße, daß das »Portal« schließlich etwa das Doppelte der tatsächlichen Durchfahrtshöhe erreicht. Mit unbekümmerter Kühnheit ist hier durch das Vorstellen einer Maske die durch praktische Notwendigkeiten verursachte Unzulänglichkeit künstlerisch überwunden.

Der plastische Schmuck, den die Bogenzwickel tragen, vermag als bestes Beispiel den Ornamentstil des Joh. Wolfg. v. d. Auvera kurz nach seiner Rückkehr von Wien, die »frühe« Auvera-Ornamentik von etwa 1737—1742 (die spätere Stilfstufe 1745—1750 zeigen dann z. B. die Türaufsätze im Vestibül; vgl. Anm. 397 u. Taf. 54) anschaulich zu machen. Dieses frühe Auvera-Ornament begegnet uns wieder an den Türaufätzen im Erdgeschoßgang hinter der südlichen Portalwandrücklage des Ehrenhofes (vgl. Anm 317), anspruchsloser in der Brüstungsfüllung der Hauptgeschoßfenster der Ehrenhof-Portalwand (vgl. Taf. 46), charakteristisch im Anlauf der Gartenfront-Attika an den Kaisersaalpavillon (vgl. Taf. 29), ja selbst noch an den Spiegelaufsätzen des Ersten Alexanderzimmers in gleich typischer Ausbildung (vgl. Taf. 152) und sogar an einigen kleinen Tischen im Spiegelkabinett mit charakteristischen Formeinzelheiten.

Wohl die edelste Bildung aller dekorativen Steinplastiken an den Schauseiten des Baues ist das Portal zur Hofkirche, das, keinerlei gewaltsame Angleichung an den Stil der Blockfronten versuchend, in das Mainzer Fassadensystem der zwanziger Jahre wie einkostbares Juwel von vornehmerer Abstammung gefaßt ist (vgl. Taf. 17 und Text S. 104 f). Joh. Wolfg. v. d. Auveras Wienerische Schulung zeigt sich hier in der edlen Zartheit der Architekturglieder, in dem leisen Neigen der Flächen aus der Normalebene, in der prachtvoll räumlich entfalteten Kartuschenornamentik und in der Auflösung des Architektonischen ins rein Plastische auf einem absoluten Gipfel und hat dem bildsamen Sandstein alle Möglichkeiten plastischer Modellierung abgerungen.

Einen Entwurf zum Portal und eine nicht ausgeführte Replik bewahrt die Würzburger Universitätsbibliothek (Del. 3, 130 und 131).

Die in Eichenholz geschnitzten Türen arbeitete der Holzbildhauer Joh. Paul Jyell (vgl. Anm. 317) 1741. Auf ihrer Innenseite tragen die Türen kostbar gearbeitete schmiedeeiserne Bänder und Schloß beschläge von der Hand Oeggs (vgl. Text S. 94).

TAFEL 43
NORMALFENSTER DES ERDGESCHOSSES MIT GEBÄUDESOCKEL
Seit 1722

TAFEL 44
FENSTER IM ERDGESCHOSS DER EHRENHOF-PORTALFRONT
1737—1738

Die Gegenüberstellung der Nordblockfenster der zwanziger Jahre (Taf. 43, 45) mit denjenigen der Ehrenhofportalwand vom Ende der vierziger Jahre (Taf. 44, 46) führt uns die mehrfach festgestellte »Temperaturdifferenz« zwischen den westlich und östlich orientierten Formkomplexen unmittelbar vor Augen. Dort eine kühle, schnittige Behandlung der spärlichen, in kleine Einzelakzente aufgelösten und auf die Fläche aufgesetzt erscheinenden Plastik und der hart und linear wirkenden Profilrahmungen von starkem Eigenleben, hier ein Reichtum an weich ineinander übergehenden, aus der Fläche herausmodellierten, temperamentvoll prickelnden Formen, die mit den flächigen und unbetonten Rahmungen eine unzertrennliche Einheit bilden. Jedoch ist der Stilunterschied hier nicht schlechthin mit der Polarität Mainz-Wien zu kennzeichnen. Denn es ist außer allem Zweifel, daß gerade für die Fenster des Nordblockes aus den frühen Entwürfen Hildebrandts Wesentliches übernommen wurde (vgl. Text S. 18 u. Anm. 46) und die Verwandtschaft des Erdgeschoßfensters (Taf. 43) etwa mit den Hof-Fenstern des Palais Rottal in Wien ist unverkennbar. Aber die Bildhauer der »Nordblockzeit« haben die Wiener Vorbilder eben doch in der Ausführung bewußt oder unbewußt in ihren kühleren Stil umgebildet, während die Plastik der Ehrenhoffenster unter der Hand des jungen Auvera von ihrer Wienerischen Art nichts aufzugeben brauchten.

TAFEL 45
NORMALFENSTER DES HAUPTGESCHOSSES
Seit 1723

TAFEL 46
FENSTER IM HAUPTGESCHOSS DER EHRENHOF-PORTALFRONT
1738—1739

Zu den Fenstern sind uns eine Reihe von Entwürfen erhalten (U. B. Del. 3; Bl. 134, 135, 136, 140, 141; einzelne abgeb. bei Eckert Taf. V und VI), die teilweise für die Nordblock-Stadtfront, teilweise für die Ehrenhof-Portalwand bestimmt waren, wobei die letzteren mit der Ausführung fast vollkommen übereinstimmen. Eckerts Zuschreibung dieser Entwürfe an Neumann oder sein Büro ist bei den meisten, die entweder typisch Welschsche Bildungen (wie z. B. Del. 3; Bl. 141) aufweisen, oder denen die Wiener Provenienz deutlich anhaftet (wie etwa Del. 3; Bl. 134, 135, 140), unhaltbar, bei den übrigen zum mindesten unbegründet. Einer der Entwürfe (Del. 3; 134) stellt ein interessantes Mittelglied dar zwischen dem Erdgeschoß-Normalfenster und dem Erdgeschoßfenster der seitlichen Rücklagen der Ehrenhof-Portalwand.

Der ursprüngliche Eindruck der Fenster ist heute überall mehr oder weniger entstellt, entweder durch ein Gitter des 19. Jahrhunderts (Taf. 43) oder durch die spätere Anbringung von Läden (Taf. 45) oder aber durch das Fehlen der alten Scheibenteilung (Taf. 44, 46).

TAFEL 47
NORMALFENSTER DES HAUPTGESCHOSSES: TEILSTÜCK

TAFEL 48
PILASTERKAPITELL UNTER DEM HAUPTGESIMS
(AM VORDEREN SÜDRISALIT DES EHRENHOFES)

Eine Aufnahme aus nächster Nähe läßt sogar die Oberflächenbehandlung des Sandsteines erkennen: Die Querscharrierung der normal zur Grundfläche stehenden Platten und Bänder und den Längsschliff der gekurvten Profilteile, eine Technik, die die fränkische Steinmetzentradition bis heute unverändert bewahrt hat. — Die beiden Kronen in der Kartusche verraten das dargestellte Teilstück ohne weiteres als dem Südblock angehörig; denn erst seit der Regierungszeit Friedrich Carls tritt hier zu dem fränkischen Herzogshut noch die Kaiserkrone. Aber nicht nur die Äußerlichkeit der zweiten Krone unterscheidet die Kartuschen der Friedrich Carl-Zeit von jenen des Nordblockes, sondern die unbewußt vollzogene Entwicklung im Stil der Plastik vom Mageren und Spröden (vgl. Taf. 45) zum Vollsaftigen und Geschmeidigen, das insbesondere in der Behandlung des Akanthus zum Ausdruck kommt. Der heute verödete Wappenspiegel trug einst ein Domherrnwappen: Im Jahre 1803 erhielt der Maurermeister Käs — sein Name sei hiermit der Nachwelt überliefert — 171 Gulden dafür, daß er aus 114 Kartuschen die Domherrnwappen abzuschlagen hatte (vgl. Text S. 54). Die Kartuschen sind aus gesonderten Werkstücken gearbeitet und mit Eisenklammern an Haken lose aufgehängt.

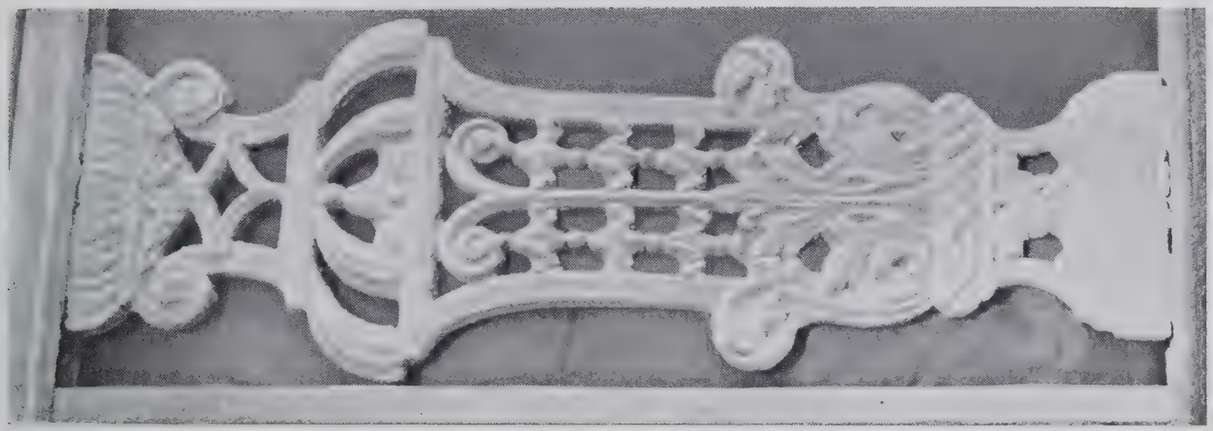
Das Pilasterkapitell kompositer Ordnung (Taf. 48; vgl. Anm. 217) zeigt in der Nahbetrachtung die frische Derbheit, wie sie bei Architekturplastik wohl angebracht erscheint, zumal wenn sie, wie hier, vom normalen Standpunkt des Betrachters weit abgerückt ist. Die Kapitelle des Nordblockes arbeitete (1723 bis 1725) zum größten Teil Balthasar Esterbauer, die des Südblockes Jakob v. d. Auvera und die beiden Bendel (vgl. Anm 217, 316).

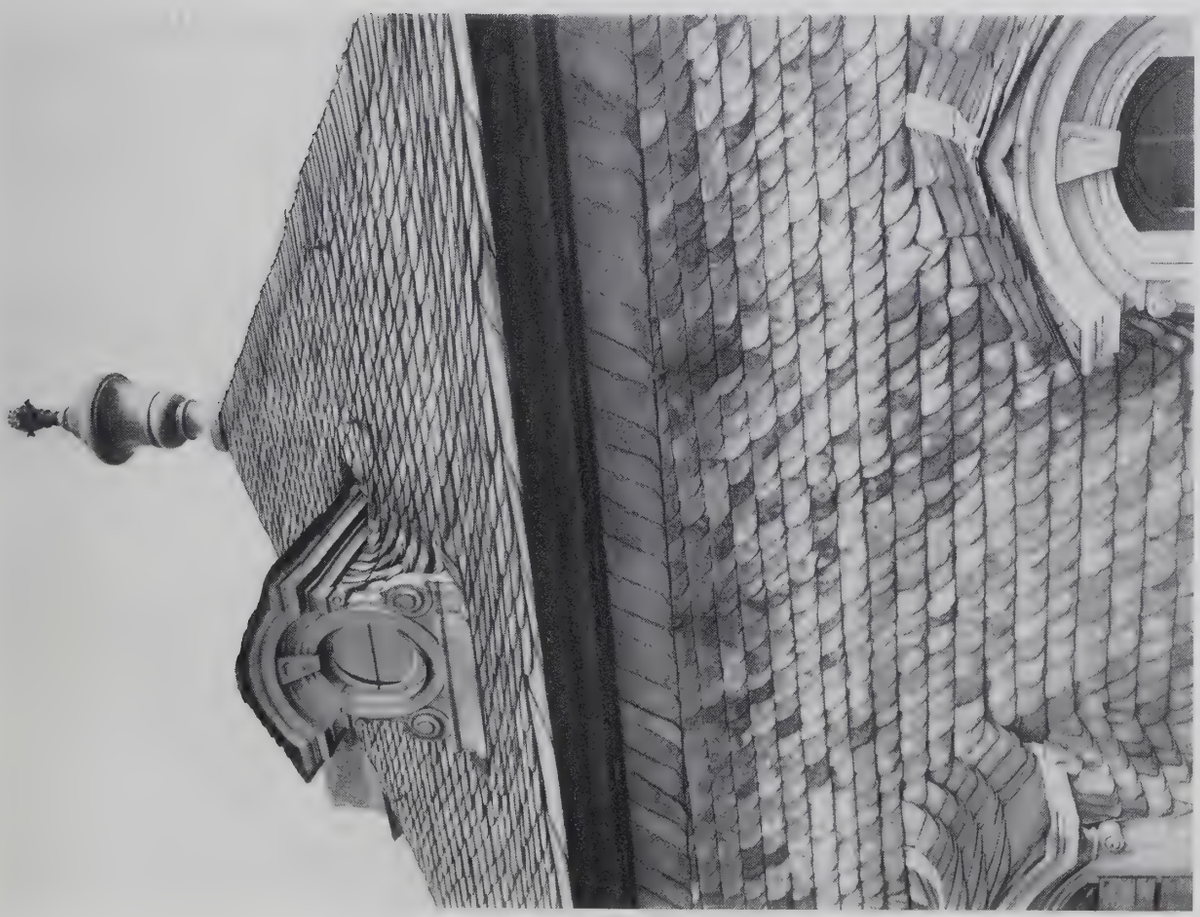
TAFEL 49
GELÄNDERDOCKE DER BALKONE AUS GUSSEISEN
1727—1731

TAFEL 50
PAVILLONDACH: TEILSTÜCK

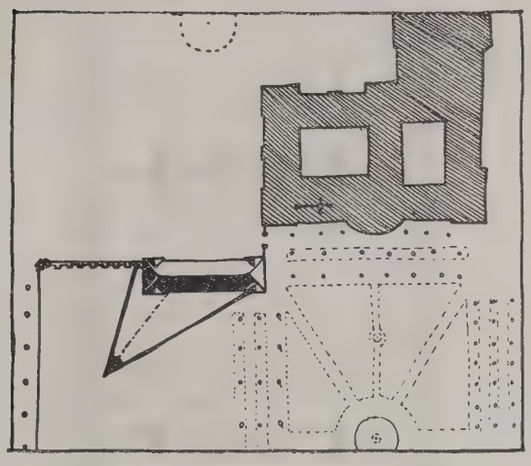
Die gußeisernen Baluster der Balkongeländer wurden in großen Mengen aus dem Mainzischen bezogen (vgl. Anm. 222) und in schmiedeeiserne Rahmen eingestellt (vgl. Taf. 16, 23). Es sind uns Entwürfe zu derartigen Balustern erhalten (U. B. Del. 3; 129), die sich jedoch mit der Ausführung nicht decken. Ob die Modelle zu den Geländerdocken eigens für den Residenzbau angefertigt und dem Gießer zum Abformen übergeben wurden, oder ob nach der Gepflogenheit der Zeit (vgl. Anm. 190) eine handelsübliche Form aus den Eisenhütten nach vorhandenem Modell fertig bezogen wurde, wissen wir nicht. Eine Untersuchung, ob dieselbe Balusterform etwa an rheinischen Bauten der Zeit wieder vorkommt, würde darüber Aufschluß geben.

Der aus nächster Nähe betrachtete Ausschnitt aus einem Pavillondach (Taf. 50) offenbart uns die prachtvoll samtige Oberflächenwirkung einer alten deutschen Schieferdeckung mit ihren sich aus der Technik ergebenden malerischen Unregelmäßigkeiten (vgl. Taf. 31, 34), zeigt uns die Form der einst vergoldeten aus Kupfer getriebenen Dachknäufe — »orna«, »urna« oder »ornen« (≐ Urnen, Vasen) nennen sie die Baurechnungen — im einzelnen und läßt uns das zwanglose und natürliche Herauswachsen der Gauben aus der Dachhaut erkennen.





TAFEL 51
DER GESANDTENBAU VOM GARTEN AUS
1765—1768



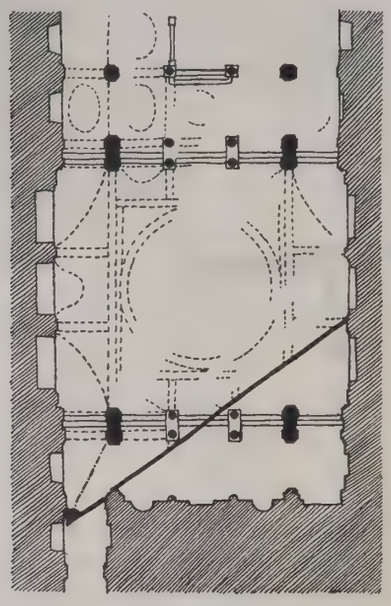
»Der neue Bau«, »der neue Zwergbau« oder »die Fürstenwache« wird das Gebäude, das die sogenannten Kavalierswohnungen aufzunehmen bestimmt war, in den Quellen genannt. Die Nachrichten über die Baugeschichte sind außerordentlich spärlich, vor allem erfahren wir nichts über die Motive, die zur Aufgabe des großen als südliche Platzwand geplanten Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäudes (vgl. S. 52 f.) und zu der außergewöhnlichen, städtebaulich freilich hoch zu wertenden tatsächlichen Lösung geführt haben. Die veränderte Gesinnung eines neuen Bauherrn (Adam Friedrich), notwendige Rücksicht auf die schlimme Finanzlage des Landes nach dem Siebenjährigen Krieg, zugleich aber wohl auch eine Hinneigung der Zeit zu einem mehr bürgerlichen Maßstab überhaupt mögen die bescheidenere Fassung veranlaßt haben: alles in allem ein Anzeichen des Erkaltens des gewaltigen Bautemperaments, das den Anfang und die Mitte des Jahrhunderts, das Bauherren wie Joh. Phil. Franz, Friedrich Carl und in anderem Sinne auch Greiffenklau ausgezeichnet hatte. Die rustikane Petrini-Architektur des Vorbildes von 1700 (vgl. Taf. 13, 203, 204) mit Segmentbogen- bzw. Dreiecksgiebeln als Fensterverdachung, die in den Gauben des schlichten Walmdaches wiederkehren, mit flachen Fensterrisaliten und derben ionischen Pilastern läßt doch in der Nahbetrachtung selbst der kopistisch übernommenen Teile, besonders aber in dem dreiteiligen Gartenportal das Schmächtigere, Kühlere, Flächigere spüren, das sie als Schöpfung von 1765 verrät. Sie umschließt von Materno Bossi stuckierte Räume, die schon ganz den kavaliermäßig-müden Geist des fin du siècle atmen: Die Grenzen eines Jahrhunderts haben hier Gestalt gewonnen. Als Amtsgebäude dient der ehemalige Schauplatz eines bunten und vielgestaltigen höfischen Treibens heute im Schatten der architektonisch undisziplinierten »englischen« Gartenanlage den spröden Zwecken moderner Finanzverwaltung.

TAFEL 52

EINFAHRTSHALLE (VESTIBÜL): DURCHBLICK ZUM TREPPENHAUS

ROHBAU 1737—1739, AUSSTATTUNG 1765—1766

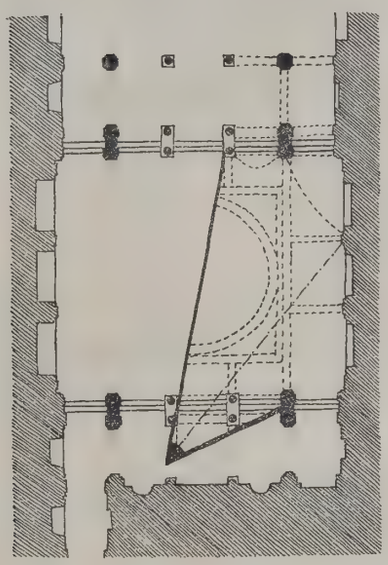
[Raum A]



Der Raumeindruck dieser Halle, die als erste den Residenzbesucher empfängt, ist außerordentlich schwer wiederzugeben und nur im Durchschreiten und durch eine Vielheit von wechselnden Blickrichtungen restlos zu erfassen. Die Anordnung der Stützen und die einseitige und schlaglichtartige Beleuchtung durch die drei Einfahrtstore erschwert die Wahl des Standpunktes und die Erzielung einer guten Bildwirkung. Nur eine ganz einwandfreie photographische Optik und sorgfältigste Erwägung von Standpunkt und Bildausschnitt kann trotz Weitwinkel ohne störende Verzeichnungen und ohne allzu starke Übertreibung der Tiefe zur Fühlbarmachung des Gesamtraumes führen. Das Vestibül hat im Verhältnis zu seiner Grundfläche eine geringe Gesamthöhe; dem weitgespannten Spiegelgewölbe stand also nur ein kleiner Raum zur Entfaltung seiner Stichhöhe zur Verfügung. Das spezifische Raumgefühl des »Eingespanntseins« zwischen oben und unten, das alle weit und flach gespannten Gewölbe wohl durch die Annäherung an eine Parallelität von Fußboden und Decke erzeugen, wird hier (vgl. Taf. 53) bedeutend verstärkt durch die stark betonten Oberflächenlinien, durch die dekorativen Bänder, die sich von Pfeiler zu Pfeiler quer über die große Fläche spannen in einer müdegedehnten Kurve, die das Gewölbeprofil unmittelbar anschaulich macht. Da der Gewölbefuß durch eine Menge von Stichkappen fast ganz aufgezehrt wird, bleibt als raumbegrenzende Fläche fast nur der sich der Horizontale stark nähernde Gewölbespiegel übrig. So wird der Übergang zum anstoßenden Treppenhaus durch die auf weitgestellten Stützen sich entgegenschwingenden Gewölbeteile auf eine möglichst vollkommene Weise hergestellt.

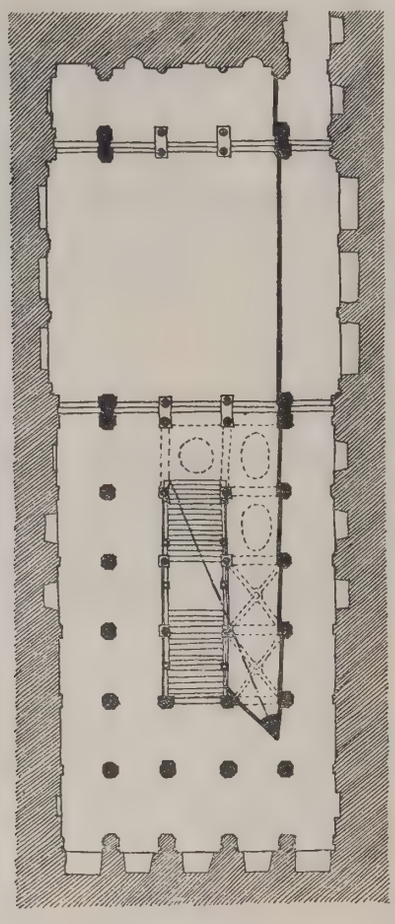
TAFEL 53
EINFAHRTSHALLE (VESTIBÜL): WAND ZUM GARTENSAAL
ROHBAU 1737—1739, AUSSTATTUNG 1765—1766

[Raum A]



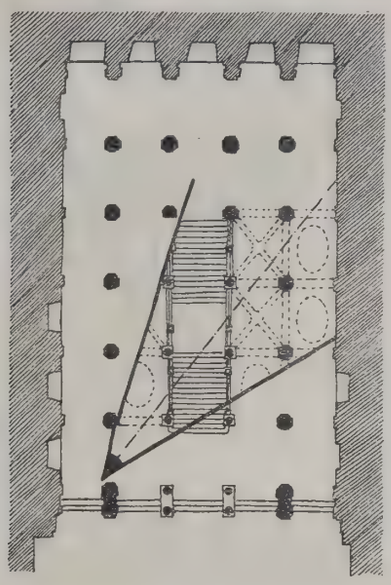
Wie das Treppenhaus, so hat auch das Vestibül in der Planung eine Reihe von Entwicklungsstufen hinter sich. Aus der Zeit der Erbauung ist lediglich die Raumschale und der Gedanke der den Gewölbefuß stützenden Atlanten (»termes« nennen sie die Quellen), die unter Friedrich Carl schon (Juli 1744 und Mai 1745) aus den rohen Steinbossen ausgehauen werden sollten, was aber dann erst 1749 unter Greiffenklau durch Joh. Wolfg. von der Auvera ausgeführt wird. Von den übrigen Absichten Friedrich Carls wissen wir nur, daß in den Plafond »quadratur mit starken Architecturstücken« kommen sollte, ohne daß man sich darunter Handgreifliches vorstellen könnte. Jedenfalls kam das Vestibül unter Friedrich Carl über den Rohbau nicht hinaus. 1749—50 werden Oeggs prachtvolle Schmiedeeisenarbeiten an den drei Einfahrtstoren (vgl. Abb. 106) fertig und auch die Türen zum Gartensaal (Taf. 53) müssen wir uns der Planung nach mit reichen Schmiedearbeiten verschlossen denken. Ob auch unter Greiffenklau die Ausstattung des Vestibüls noch nicht fertiggestellt worden ist und erst die Jahre 1765—66 mit der klassizistischen Stuckierung durch Lodovico Bossi und mit der illusionistischen Grisaille-Malerei der Decke von Ermeltraut die Vollendung brachten, läßt sich nicht ganz bestimmt angeben. Die sterile Ornamentik des Lodovico Bossi, die mit Vorliebe mit endloser Reihung von Quadraten oder Kreisen arbeitet, findet sich ähnlich in der Einfahrtshalle des Schlosses von Stuttgart, woher der Meister 1764 ja berufen worden war und wohin er 1766 wieder zurückkehrte (vgl. Anm. 432, 433, 441).

TAFEL 54
TREPPENHAUS: INNERES WESTLICHES SEITENSCHIFF IM ERDGESCHOSS
ROHBAU 1737—1744, AUSSTATTUNG 1765—1775



Die Tafeln 54, 55 und 56 geben das Erdgeschoß des fünfschiffigen Treppenhauses und die aufsteigenden Treppenläufe. Wie der unterste (mittlere) Treppenlauf zwischen eine Folge von toskanischen Säulen, die Seitenschiffgewölbe tragend, eingespannt mit flachen Korbbogen von Absatz zu Absatz emporspringt, wie selbst die niedrigen und dem Verkehr nicht nutzbaren Räume unter dem Treppenlauf nicht aufgefüllt, sondern gewölbt sind, um auch hier »Höhlung« an Stelle von Masse zu geben, wie das auf einer Seite von schlanken Säulen, auf der anderen von kräftigen Pfeilerkuben begrenzte innere Seitenschiff in der Längsrichtung des Treppenhauses auf das bei geschlossenen Toren im Schatten liegende Vestibül hinführt, das zeigt Tafel 54. Im Hintergrund in einer Nische der Vestibülwand eine der beiden Athene-Figuren (vgl. auch Taf. 56), die Peter Wagner als eine seiner spätesten Arbeiten (1779) für die Residenz schuf und zu denen uns die Tonmodelle (vgl. Anm. 425) erhalten sind. Die Rocaillekartusche über der Nische ist einer der wenigen Reste der Treppenhausausstattung aus der Zeit Greiffenklaus (Joh. Wolfg. von der Auvera um 1750).

TAFEL 55
TREPPENHAUS: DIAGONALDURCHBLICK AUS DEM ERDGESCHOSS
ROHBAU 1739—1744, AUSSTATTUNG 1765—1775

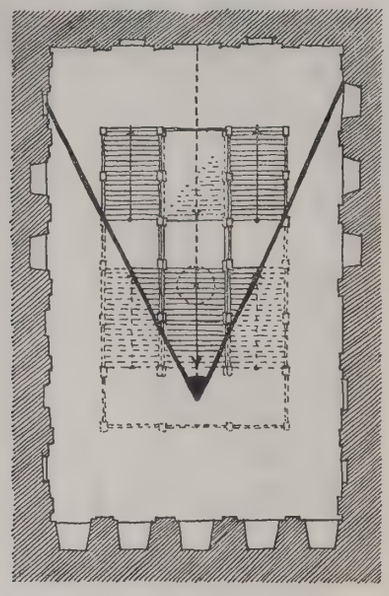


Taf. 55 ist als Bild nicht eben vollkommen, räumlich jedoch von größtem Interesse, da sie sachlich-orientierend das komplizierte Raumganze klären hilft. Sie zeigt die Steigung der Treppenläufe und die Brechung der steigenden Bewegung durch die Ruheplätze, sie läßt in einem einzigen Aufblick die gewaltige Höhe des Raumes vom Fußboden des Erdgeschosses bis zum Hauptgesims des Obergeschosses fassen und das Ineinanderübergehen der oberen und unteren Raumteile fühlen, sie vermittelt aber auch — und darauf kam es am meisten an — den Eindruck des Ausgehöhltseins, der hier vorherrscht, des harmonischen Zusammenwirkens einer Vielheit von Konkavitäten, die das Raumgefühl ungeheuer erregen, die das Auge von Höhlung zu Höhlung, von Raum zu Raum zu gleiten zwingen, die das unwiderstehliche Verlangen wecken, die Folge dieser Räume im Emporsteigen und Zurückblicken (vgl. Taf. 56) zu erleben und die fast mit jedem Schritt sich ändernde Form des Umschlossenseins bis zur Neige auszukosten. Nun denke man sich noch den ursprünglich geplanten Zustand der Schachtwand (vgl. Taf. 58), die, heute eine glatte im Schatten liegende Fläche, ehedem in offene Bögen aufgelöst, das Licht aus dem dahinter liegenden Hof auf den Umkehrungspodest hereinfluten ließ, man denke sich die heutigen Reihungen von steifen Balustern im Geländer ersetzt durch

TAFEL 56

TREPPENHAUS: BLICK IN DER LÄNGSACHSE VOM UMKEHRUNGSPODEST AUS

ROHBAU 1737—1744, AUSSTATTUNG 1765—1775



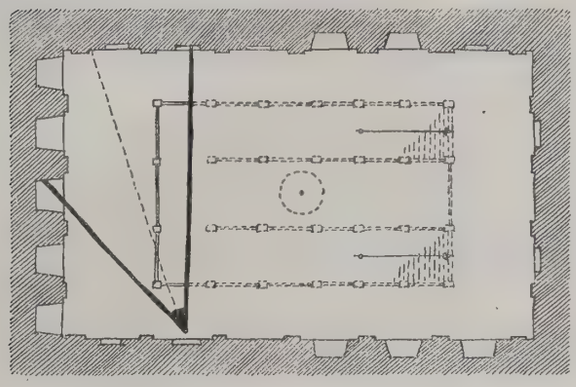
ein Steingeländer von der Hand Auveras aus wildbewegtem durchbrochen gearbeitetem Rocailleornament (vgl. Abb. 73, 74 u. S. 74 f.) oder ein kunstvolles Schmiedegitter aus der Werkstatt Oeggs (siehe S. 135), man denke sich in den offenen Bögen des Umkehrungspodestes mächtige schmiedeeiserne und vergoldete Laternen (vgl. Abb. 104), die mit ihrer flackernd bewegten Siluette gegen das Licht stehen, man denke sich die Figurenplastiken in ekstatischer Bewegung und mit flatternden Gewändern in den Raum hinausgreifen, die steife klassizistische Stuckdekoration der Hochwände ersetzt durch Rocailleornament von Bossis Art (vgl. etwa den Kaisersaal) und man wird die über alle Maßen grandiose Absicht der Erfinder dieses Raumes ahnen können, der schon in seiner heutigen unendlich reduzierten Form zu den bedeutendsten Raumschöpfungen der deutschen Architektur gerechnet wird. Die Rokokoausstattung des Treppenhauses, in der Ausführung schon 1745 zum Teil einfacher als diese Planung begonnen, ist wohl auch unter Greiffenklau nicht zu einem endgültig repräsentativen Kleide gediehen gewesen (vgl. Text S. 130).

TAFEL 57

TREPPENHAUS: NORDOSTECKE DES OBEREN UMGANGES

ROHBAU 1737—1744; AUSSTATTUNG 1765—1775

[Raum 1]



Um so erstaunlicher ist die Bewunderung, die gerade dem Treppenhaus schon 1737, als es noch im Rohbau stand, von der Schwester des großenFriedrich, der Markgräfin von Bayreuth, gezollt wurde, die als Gast des Bischofs auf der Heimreise von Bad Ems in Würzburg weilte. Sie schreibt in ihren Memoiren: »Obgleich ich krank war, raffte ich mich auf, das Innere des Schlosses anzusehen, das als das schönste in ganz Deutschland gelten darf. Die Treppe ist wundervoll und alle Gemächer sind groß und weit, aber die Ausstattung derselben (Nordblock?) fand ich abscheulich.« Der heutige Eindruck des Treppenhausraumes wird nicht nur durch die Zumauerung der Bögen im Treppenschacht und nicht nur durch die Sterilität der klassizistischen Dekoration der Treppe selbst, die uns auf Taf. 56 besonders schematisch entgegentritt, beeinträchtigt, sondern auch durch einen unerfreulichen kalkig-gelben Farbton, der jetzt Stützen, Wände und Geländer mit liebloser Gleichmäßigkeit überzieht. Die Zone des oberen Umganges aber setzt sich deutlich hinsichtlich ihres optischen Gewichtes gegen den Stil des eigentlichen Treppenschachtes ab (vgl. Taf. 56). Sie ist von einer kühlen lichten Leichtigkeit, die Flächen der Rücklagen und Pilaster sind von einer vornehmen Glätte, mit geringer Differenzierung der Reliefgrade, durch scharfe Vertikalkanten gegeneinander abgesetzt, die bei ein-

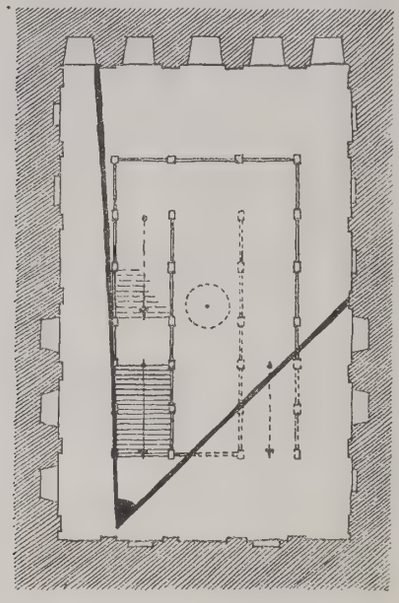
TAFEL 58

TREPPENHAUS: BLICK GEGEN DIE FENSTER DER HOFWAND UND IN DEN TREPPENSCHACHT

ROHBAU 1737—1744; AUSSTATTUNG 1765—1775

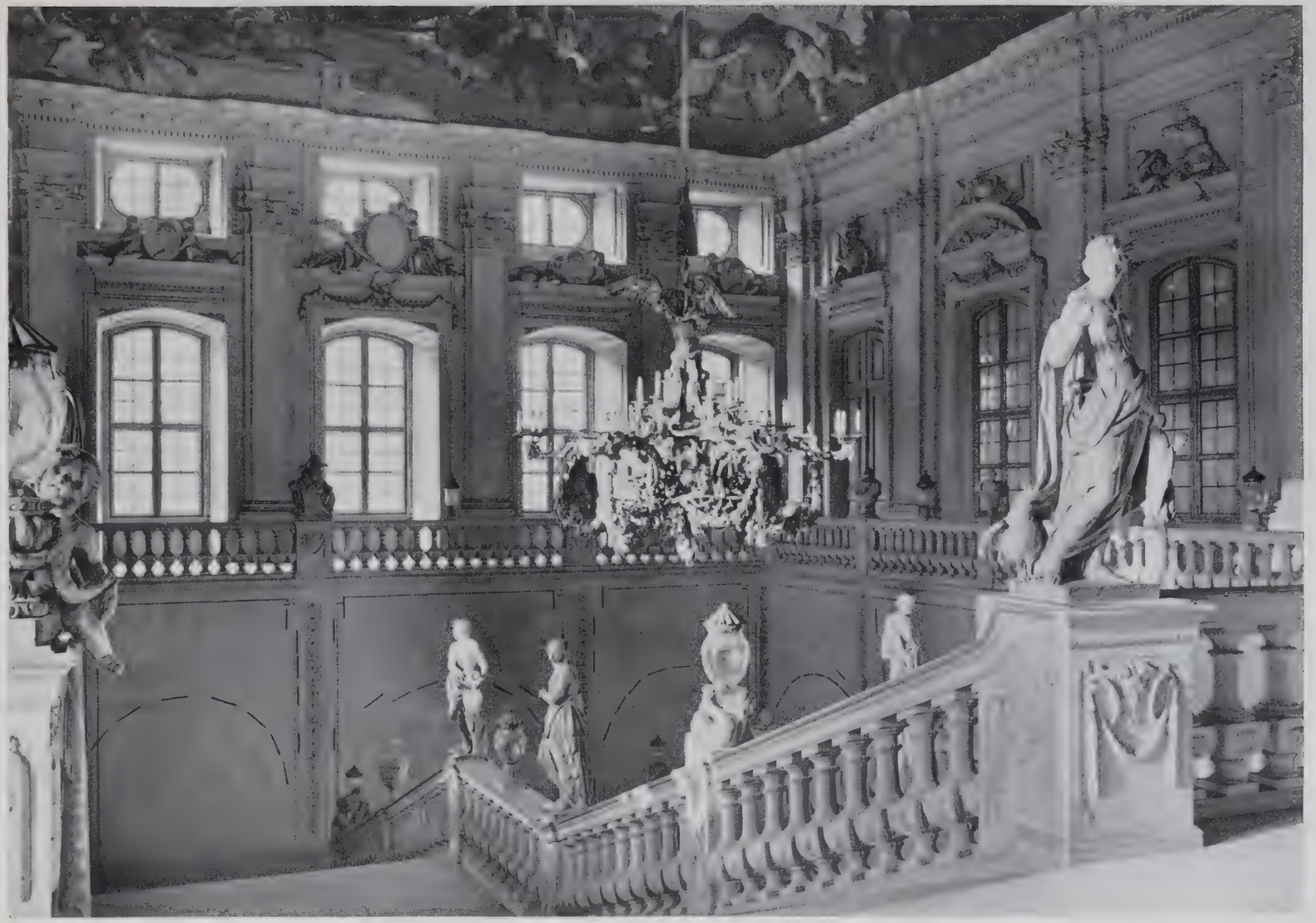
(DER BEFUND DER ALTEN STEINFUGEN IN DER SCHACHTWAND IST DURCH SCHWARZE STREIFEN KENNTLICH GEMACHT)

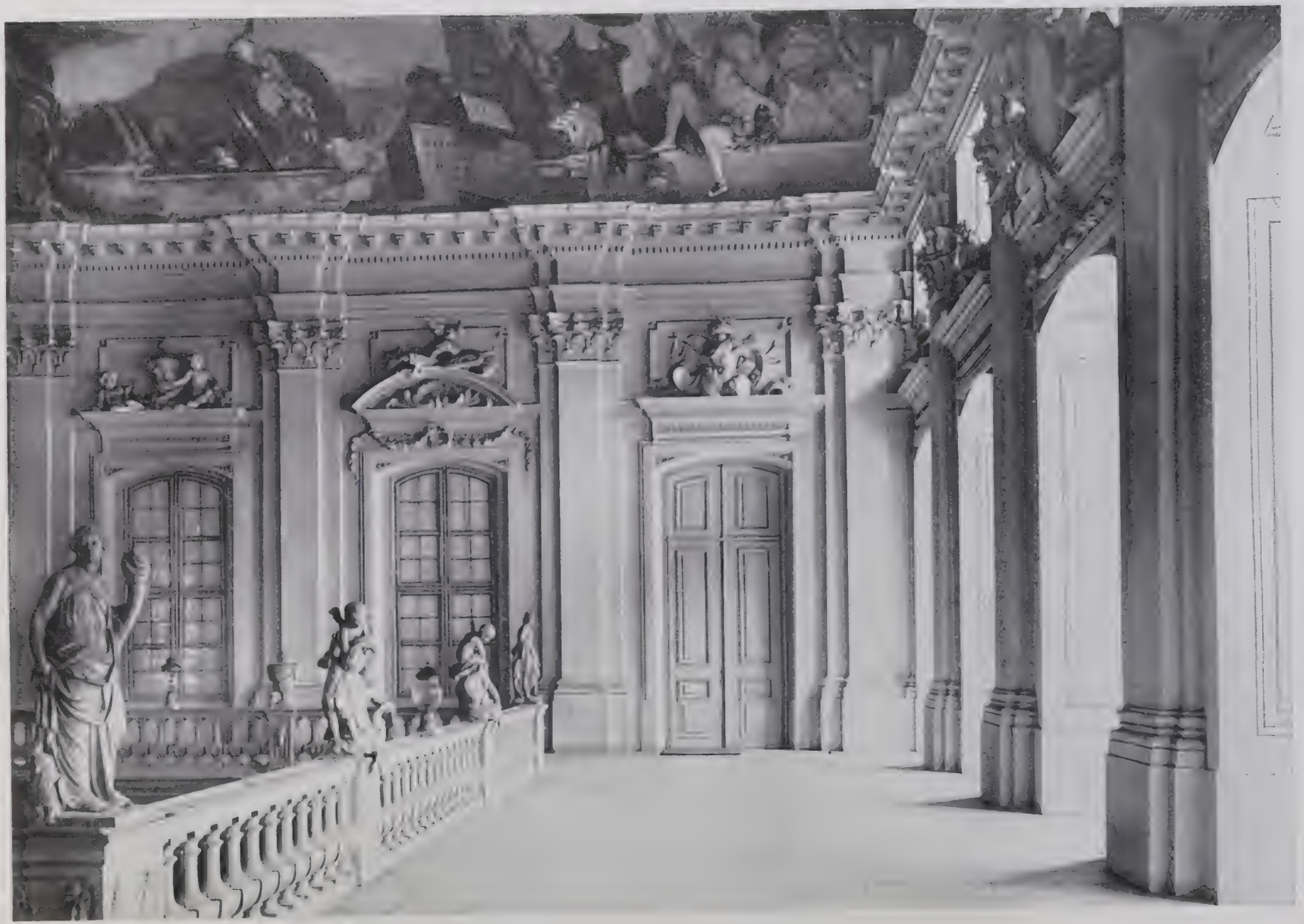
[Raum 1]



seitiger Schrägbeleuchtung als feine Lichtstreifen in die Erscheinung treten (vgl. Taf. 59). Der plastische Schmuck ist auf die Verdachungen der Fenster und Türen beschränkt und zu einem stärker plastischen horizontalen Band gereiht, dem die Pilasterkapitelle als Zwischenglieder einen zweischlägigen Rhythmus verleihen. Das Konsolengesims schließt die farblose Stuckzone wohl allzu unerbittlich gegen die farbige Welt des Gewölbes ab. Die Einheit der Wand- und Deckenzone hatten die Planungen der Zeit Friedrich Carls und Greiffenklaus (vgl. Abb. 73, 74, 108 u. Text S. 118, 129 f.) ohne Zweifel in ganz anderem Maße angestrebt und erreicht. Die fürstliche Weite und luxuriöse Raumverschwendung des oberen Umganges, die der Klassizismus nicht antasten konnte, wollen die Tafeln 57 und 59 fühlbar machen. Sie zeigen auch aus der Nähe das Stuck-Architektursystem des Lodovico Bossi, das sich an irgendwelche vorhandenen Teilungen angeschlossen haben mag.

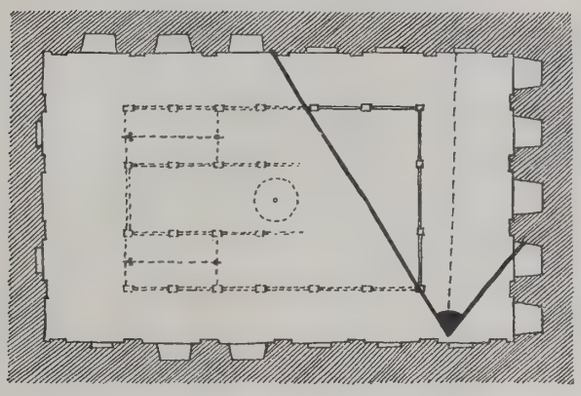
Von der Ausstattung des Treppenhauses aus der Greiffenklau-Zeit sind außer Tiepolos Deckenfresko nur die vier Eckkartuschen mit Stuckfiguren erhalten (Antonio Bossi 1753), die als einzige Stuckdekoration über dem Hauptgesims in das Deckenfresko einschneiden (vgl. Taf. 57, 58, 60).





TAFEL 59
TREPPENHAUS: NORDWESTECKE DES OBEREN UMGANGES
ROHBAU 1737—1744; AUSSTATTUNG 1765—1775

[Raum 1]



Wem der geplante Rokokozustand des Treppenhauses einmal zur geläufigen Vorstellung geworden ist, der wird den jetzigen Bestand unwillkürlich an jenem Vorstellungsbild messen, der wird die auf Taf. 57 zum Bewußtsein gebrachte Schachtartigkeit des Kernraumes, die Steifheit der horizontalen Geländeroberkante (vgl. Taf. 57, 58, 59), die verhältnismäßige Sterilität und Steifheit der Standfigurenumrisse (vgl. Taf. 56, 60), die Armseligkeit der kleinen Laternen mit ihren Blechhüten (vgl. Taf. 58, 60) doppelt empfinden. Ein wieviel reicheres, stärkeres, vielfältigeres Leben hätte das Rokoko, hätte ein Antonio Bossi oder ein Wolfgang von der Auvera der Decke Tiepolos gegenüberzustellen vermocht! Wieviel intensiver und temperamentvoller hätte die Geländerbrüstung, hätten die Figuren und Laternen der Friedrich Carl-Zeit vom Umraum Besitz genommen, hätte die stark plastische Gliederung der Wände, hätten satte Marmor- und leuchtende Goldtöne die starken Farben der Decke getragen!

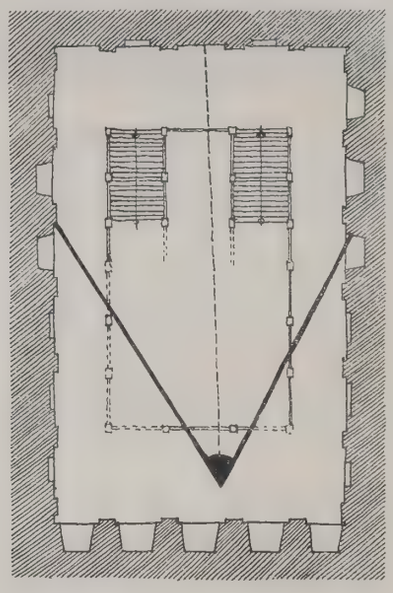
Historisch-rückschauenden Erwägungen und Vergleichen nachzuhängen, ist das Recht des Forschers. Bedauernswert aber wäre derjenige, der sich durch solche Rückblicke die genießende Freude an der Wirklichkeit verkümmern ließe.

TAFEL 60

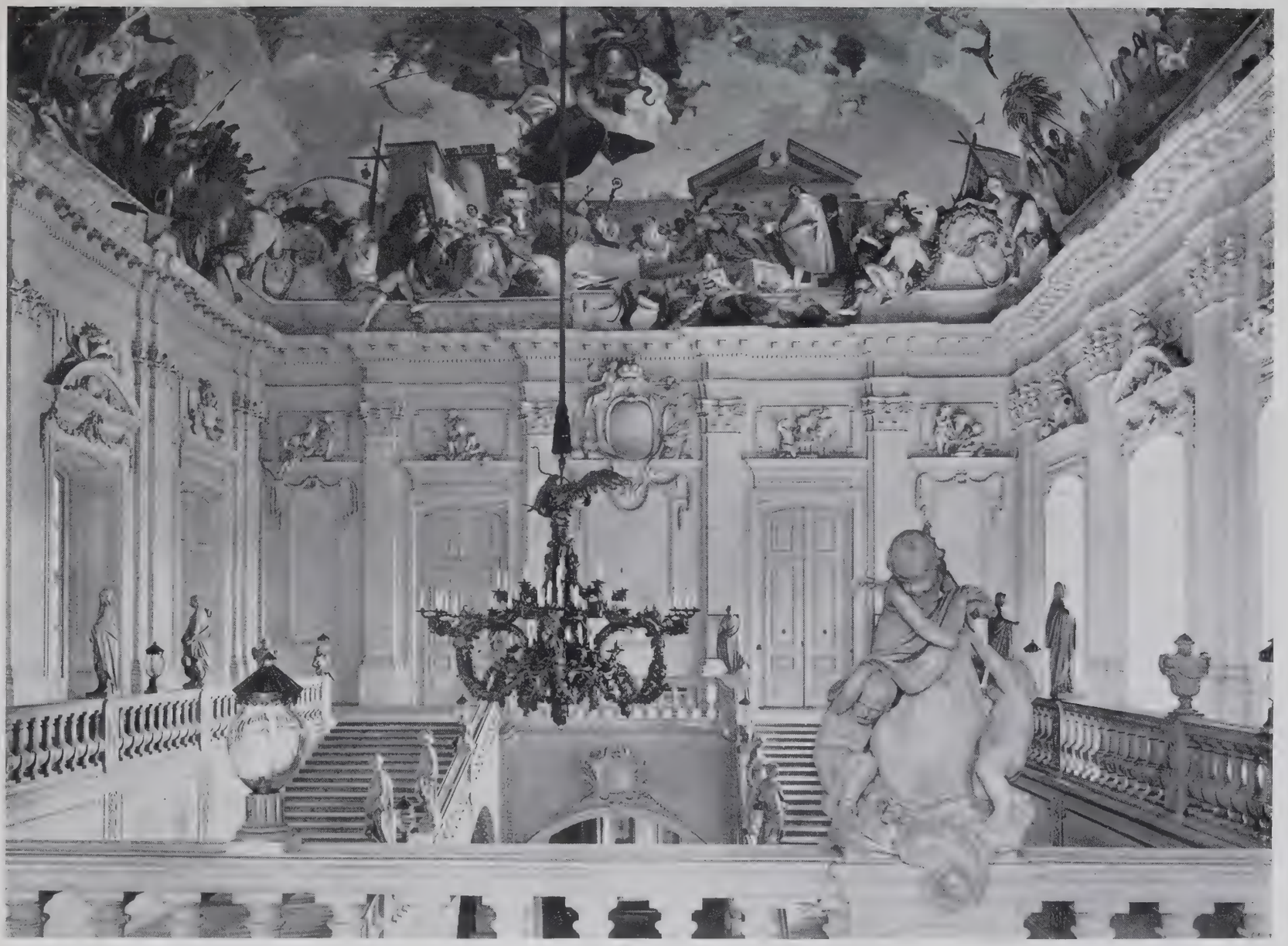
TREPPENHAUS: OBERER UMGANG GEGEN DIE WAND DES WEISSEN SAALES

ROHBAU 1737—1744; AUSSTATTUNG 1765—1775

[Raum 1]



Denn auch so wie wir es haben, ist das Treppenhaus eines der gewaltigsten Raumerlebnisse, das die deutsche Kunst zu bieten vermag. Denn die hohen Qualitäten des Räumlichen an sich sind von der Form der Dekoration kaum abhängig. Der Bauherr selbst hat uns in einem Brief an Hildebrandt vom 25. November 1742 ein klassisches Zeugnis über diese rein räumlichen Qualitäten hinterlassen: ». . . das allerschönste aber ist . . . das Stigen und das Vestibuli ungemein große gewölber, welche samt der Sala terrena u. d. Haubtsaal vorttrefflich wohl reuhsirt seyind u. denselben selbst freuen würde, diese Kunststück zu sehen, die in ihrem rauhen Mauerwerk aussehen, als ob sie gegossen wären . .« Gegenüber der pantheistischen Großräumigkeit, der naturhaften Weite dieser Schöpfung versagt das Bild und versagt auch das Wort. Der elementaren Wirkung dieses Raumes, der edlen Feierlichkeit der hier herrschenden Stimmung vermag sich weder der mit künstlerischen Eindrücken übersättigte historisch eingestellte Kulturmensch, noch der mit unbefangener Kindlichkeit und ohne alle Voraussetzungen herantretende Primitive auch nur einen Augenblick zu entziehen. Wer aber das Glück hat, in dieser Halle voll lichter Freudigkeit einen sinkenden Tag zu erleben, zu sehen, wie die tiefstehende Sonne nur mehr einzelne Figuren und den goldenen Kronleuchter als warm leuchtende Flecken vor das schattige Kühl der weissen Wände stellt und wie dann auch diese mählich erkalten, bis zuletzt nur mehr ein letzter schwacher, doch seltsam gleichheitlich verteilter Schein auf dem nunmehr über dem Riesenraum völlig schwebenden Gewölbe die Farben Tiepolos geheimnisvoll aufblühen läßt, der wird die weihevolle Schönheit dieses Gesamtkunstwerkes, der wird die wahrhaft monumentale Größe dieses Raumes als einen der tiefsten Sinneseindrücke durch sein Leben tragen.



TAFEL 61
TREPPENHAUS: TIEPOLOS DECKENFRESKO IN DER LÄNGSACHSE GESEHEN
1752—1753

[Raum 1]

Das Schicksal, das dem unvergleichlichen Haupttreppenbau des Würzburger Schlosses nicht günstig war, indem es ihm das dekorative Kleid versagte, das allein den innersten Sinn seines künstlerischen Gehalts hätte zur vollen Auswirkung kommen lassen,—Neumanns riesenhaft darüber gespannte Deckenmulde hat es begünstigt: die letzten Schaffensjahre Friedrich Carls, denen der überragende Maler fehlte, ließen diese Aufgabe unbegonnen. Und dem zweiten Nachfolger, der an ihre Lösung ging, gab es den unbedingt kritischen Sinn, der hierfür wie für den Kaisersaal eine Künstlerkraft weit über allem Durchschnitt forderte.

Die große Gemäldeplanung von 1735 (s. Anm. 268) hatte nach der Gewohnheit der barocken Stilstufe die Riesenfläche in fünf Einzeldarstellungen, verbunden wohl durch einen gemeinsamen Rahmen von Architekturmalerei, aufteilen, fünf Historienbilder aus der Würzburgischen Geschichte hier unterbringen wollen, von denen eines, die Hochzeit Barbarossas mit Beatrix von Burgund, später im Kaisersaal zur Ausführung kam. Noch 1749 hatte Lünenschloß in flüchtiger Skizze eine solche Idee für die Malereien über der großen Hauptstiege zu formen unternommen. Aber Greiffenklau, der selbst Zick für die Aufgaben im Kaisersaal nicht reich und stark genug erachtet hatte, war Fürst genug, den größten Freskomeister, den Europa in seiner Epoche trug, dessen Genie ihm eben im Kaisersaal die großen finanziellen Opfer seiner Berufung reich gelohnt hatte, mit weiteren, noch größeren Opfern »zur Vergrößerung des Prachts und Zierde in dero fürstl. Palais« für »den ganzen Himmel« über dem Treppenraum zu gewinnen. Das an Ausmaßen größte Gemälde der Welt ist eine der künstlerisch größten europäischen Leistungen des 18. Jahrhunderts geworden.

TAFEL 62

TREPPENHAUS: TIEPOLOS DECKENFRESKO, AUSSCHNITT ÜBER DER WESTWAND

1752—1753

[Raum 1]

Der Inhalt, der sich hier nicht wie im Kaisersaal aus »vorgeschriebenen« Themen nachweisen läßt, hat stets ein berechtigtes Hauptinteresse erregt. Aber erst Adolf Feulners prächtiger Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1915 hat mit gesunder Vernunft und historischer Treffsicherheit an Stelle der alten geschraubten oder oberflächlichen Erklärungsversuche eine neue und in ihrer Selbstverständlichkeit unbedingt richtige Deutung gesetzt. Dort findet man mit anschaulichen Worten den Charakter der uns fremd gewordenen Zeit, der in solchen Dingen der Inhalt alles galt, die »poetischen Gedanken« notwendige Voraussetzung der künstlerischen Form waren, geschildert, dort ist auf artgleiche und ungefähr gleichzeitige Leistungen verwiesen, deren in Allegorien schwelgender Inhalt da und dort aus erhaltenen Erklärungen der Entstehungszeit einwandfrei sich deuten läßt (Johannes Zicks Fresken in Bruchsal 1751—54, Januarius Zicks Deckenbild im Akademiesaal der Mainzer Residenz 1787; auch das Stubersche Dekkengemälde der Salle des Gardes im Schlosse Brühl hatte 1732 den fast genau gleichen Gegenstand behandelt!). Dort wird das »weltenweite« Ausgreifen des im Grunde einfachen Vorwurfs einer Verherrlichung des Bauherrn verständlich gemacht durch die Erinnerung an analoge Fälle der Literatur, da »barocke Hofdichter mit schwülstigen Versen, in der allegorieüberwucherten Sprache mit den vielen Tropen und Figuren, mit allen Digressionen, die der literarischen Koine damals geläufig waren«, die ganze exotische Pracht der fernen Weltteile den idealen Leistungen des verherrlichten Fürsten gegenüberstellten.

TAFEL 63

TREPPENHAUS: TIEPOLOS DECKENFRESKO, AUSSCHNITT ÜBER DER OSTWAND

1752—1753

[Raum 1]

»Apollos Reich ist angebrochen; fortan sollen die Künste blühen. Jupiter schickt seinen Boten, um der Welt davon Kunde zu bringen.« Dieser Grundgedanke war der Zeit hinreichender Anlaß, den Himmel zu öffnen, den ganzen Olymp mit fast allen seinen Göttern zu zeigen, gleichwie die Idee, daß der Ruhm Carl Philipps von Greiffenklau in alle Welt hinaus verkündet wird, sie ohne weiteres anregte, das »Thema Welt in dem tendenziösen Sinn« in fast verwirrendem Reichtum auszugestalten: Asien (Taf. 62), Afrika (Taf. 63), Amerika (Taf. 64) als allegorische Frauengestalten mit den Symbolen ihrer Art, ihres Reichtums, ihrer Geschichte dem Reich der Europa gegenüberzustellen, das hier ohne viel Umstand mit dem Reich der Künste unter Greiffenklau beinahe identifiziert wird. Man denkt an die schwülstigen und doch so manche Wahrheit enthaltenden Festgedichte, die in Würzburg selbst vor nicht ganz zehn Jahren das Schaffen Friedrich Carls gefeiert hatten: »O Welt erscholl'nes Werk! Ein Wunder unserer Zeiten«, hatte da der Zimmermannsspruch zur Hebebaumfeier das vollendete Bauwerk apostrophiert, und der Glückwunsch der Künstler an ihren Bauherren hatte genau gleich kühn und unbesorgt wie später das Programm zu Tiepolos Gemälde in die Geschichte gegriffen, die Würzburgische Leistung als die Krone aller Architektur zu preisen:

»So wann das Alterthum aus seiner Grufft sollt steigen
Zu sehen den Pallast, in dieser Zeit geführt,
So würd es billiglich von seinem Schmucke schweigen,
Womit es vorhin hat das alte Rom geziert.

Dein Ruhm, o guter Fürst, wird ewig hier verbleiben
So lang ein Quater-Stein nur auf dem andern steht,
Die Musen werden dir ein solches Denckmahl schreiben,
Das weder durch die Zeit noch sonst zu Grunde geht.«

TAFEL 64
TREPPENHAUS: TIEPOLOS DECKENFRESKO, TEIL ÜBER DER NORDWAND
1752—1753

[Raum 1]

Künstlerisch steht das Gemälde heute isoliert über kalkigen klassizistischen Wänden. Den ganzen Treppenraum beherrscht um so mehr das Rötlichblau des Lufttones, der fast die ganze Mulde erfüllt, während außen am Rande hart über dem Gesims der vier Wände ein Streifen von beinahe wirrer Formlebendigkeit und von ebenso starken Farb- und Lichtkontrasten herumzieht, fast wie ein Blumenkranz auf Wirkteppichen, aus dem dunkelste Schattenlagen und spitzeste Lichter in nächsten Kontrasten und vereinzelte ganz klare Farbcharaktere, mehrere Blau, mehrere Rot, da ein Gelb, dort ein stechendes Grün laut heraustönen, durch die Kraftgleichheit und Gleichzeitigkeit der Wirkung wieder gebunden. Der umwölkte Himmel spricht mit mancher ruhig breiten Tonfläche: Lichtblau, Weinrot, in dem schwereren Gewölk gelblich, bräunlich bis ganz dunkel Grau. In diesem mittleren Reich halten sich nur ganz wenige und vereinzelte starke Farben die Wage: dem Purpurrot des Mantels, der Greiffenklaus Bildnis umwallt, entspricht über der anderen Schmalseite die schwerstfarbige Wolkenmasse mit dem lichtblauen Mantel des Mars. Alles übrige ist durch eine wundervolle, das Kühle und Leichte überallhin tragende Vergrauung gebunden. Wo farbige Gewänder gegeben sind, zeigen sie Schillertöne, die fast bis auf die Schattentiefen entsättigt sind. Der eigentümlichste Reiz kommt den fast grau in grau in den Himmel- oder Wolkenton gemalten »fernen« Göttergestalten zu, die auf ihre farbige Folie jeweils verschieden abgestimmt sind: vor Weinrot steht ein fahles gelb-grünliches Grau (Jupiter), lichtgelber und lichtblauer Luftton aber wird durch ein subtilstes Silbergrau mit ganz überraschender, köstlichster Wirkung noch »überhöht«.

TAFEL 65
TREPPENHAUS: PORTRÄTFIGUREN AUS DEM DECKENFRESKO NEUMANN UND WOLFG. V. D. AUVERA (?)

[Raum 1]

TAFEL 66
TREPPENHAUS: PORTRÄTFIGUREN AUS DEM DECKENFRESKO DIE BEIDEN TIEPOLO UND MALER ROTH

[Raum 1]

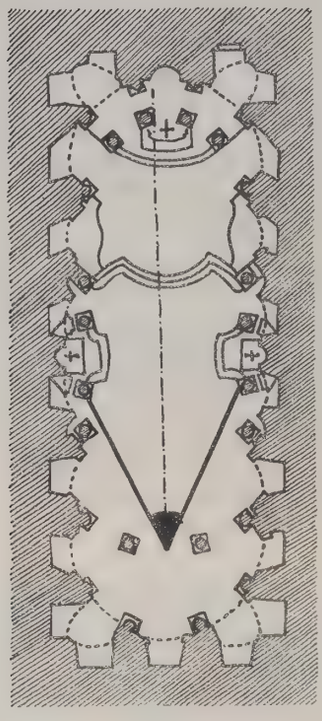
Die über der Wand zum Weißen Saal angebrachten Porträts des Malers und Würzburgischer Künstler haben teils Sack teils Feulner mit überzeugender Klarheit gedeutet. (Taf. 65:) Der vor dem Bühnensockel sitzende Neumann — kurz vor seinem Tode gemalt — ist ohne weiteres kenntlich. Die Gestalt rechts über ihm in großem weißgelblichem Mantel kann nach Ausweis der Bildhauerattribute zu seinen Füßen nur Wolfgang v.d. Auvera sein (man vermißt freilich Antonio Bossi, der Tiepolo doch während der Kaisersaalausstattung nahegetreten sein muß). In der südöstlichen Ecke vor dem Dach eines Ovalpavillons der Residenz (Taf. 66) hat Tiepolo sich selbst in Mütze und hellem Halstuch, unmittelbar neben sich seinen Sohn Domenico, gemalt. Der hereinschauende Kopf links ist nicht Tiepolos jüngster (damals erst 17jähriger) Sohn Lorenzo, überhaupt kein Jugendlicher, wie Feulner, hier allein irrend, erklärt; das stark gerötete Gesicht, von natürlichem Grauhaar umrahmt, gibt den Maler Roth wieder, der als Vergolder der Stuckaturen mit Tiepolo im Kaisersaal zusammengearbeitet hatte (siehe Anm. 244).

TAFEL 67

HOFKIRCHE: ANSICHT IN DER ACHSE VOM EINGANG HER

1733—1744 (KANZEL 1774)

[Raum C]



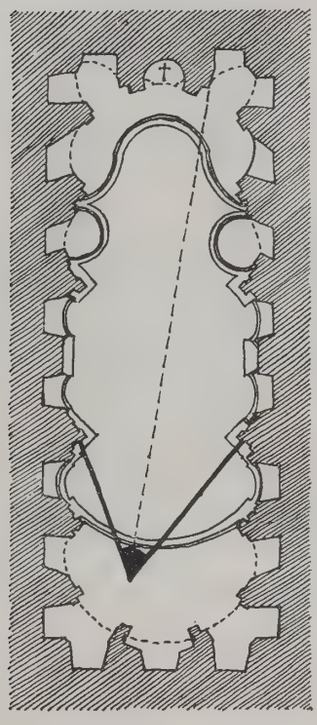
Wenn irgendwo, so ist in der Würzburger Hofkirche das Beginnen hoffnungslos, auf eine Reihe photographischer Flächenbilder auch nur den wichtigsten Teil der räumlichen Werte, ja selbst der von den künstlerischen Kostbarkeiten ausgehenden Einzelwirkungen zu bannen. Denn dieser Raum, obgleich ein Prototyp vom Charakter des 18. Jahrhunderts, ist so wenig Theaterarchitektur im negativen Sinn dieses Wortes, daß sich kaum einem einzigen Standpunkt, er mag gewählt werden, wo er will, ein traurig enthüllender Blick »hinter« das System der Kulissen bietet. Die verschiedensten Standpunkte vermitteln jeweils neue im Sinne eines besonderen Formbildes für sich geschlossene Eindrücke. Und doch kehrt selbst der, dem der Weg zu ungewöhnlichen Blickpunkten offensteht, unwillkürlich zurück zu dem Hauptanblick des Ganzen, der gleich den vom Residenzplatz aus Eingetretenen unten empfing. An dieser Stelle fühlt man, daß diese verschwenderische Fülle der Einzelheiten, die von hier in ihrem Reichtum nicht geahnt, weil zum bedeutenden Teil gar nicht gesehen werden kann, doch letzten Endes diesem Hauptanblick dient, aber daß sie für Stunden des Einzelgenusses aufbehalten werden, daß sie untergehen muß, um die künstlerischen Grundzüge der Leistung rein wirksam werden zu lassen. Von hier allein wird die prachtvolle Höhenentwicklung des durch drei Stockwerke des Baues reichenden Innenraumes sinnfällig, die Macht der Trennungslinie in halber Höhe, die un-

TAFEL 68

HOFKIRCHE: EMPORE UND GEWÖLBEZONE GEGEN DEN DOPPELALTAR

1733—1741

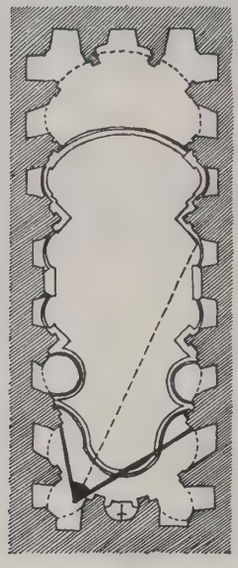
[Raum C]



vergleichliche Schwungkraft ihrer Führung, die zum Spitzoval überhöhten leichten Kurven der Gewölbegurten, die luftige Ausweitung in die Höhlungen der Kuppel- und Zwickel-»Räume«. Hier allein spricht der Gegensatz der monumentalen Architekturwelt, der »großen«, senkrechten, in vornehmster Marmorpracht gleißenden Säulen des Erdgeschosses, zu dem unbeschwert spielenden Ornamentleben der oberen Zone unmittelbar, hier allein ist der Säulenwald um den Hochaltar von der unnachahmlich feierlichen Wirkung, die Hildebrandts Entwurf (Abb. 86) ihm zugedacht hatte. Von hier aus allein versteht man, wie prachtvoll die Verteilung der Farbwerte in dem letzten großen Freskowerk des greisen Malers, dessen Bildnis als Hl. Lukas zu uns herunterschaut, der rhythmischen Festigung dieser chaotisch strömenden Farben- und Formenwelt dienstbar gemacht ist: ein lichtes Blau, das die ganze östliche Grenze der Mittelkuppel unter der Conceptio Mariae erfüllt (Taf. 67 ganz oben), reißt wie ein klarer Orgelton all die Nebenstimmen, die im Obergeschoß verwirrend tönen, zusammen — ganz abgesehen davon, daß es schon an sich mit dem rhythmisch über die Marmor- und Stuckflächen verteilten hellen Gold zu einem bestimmenden Hauptakkord sich bindet.

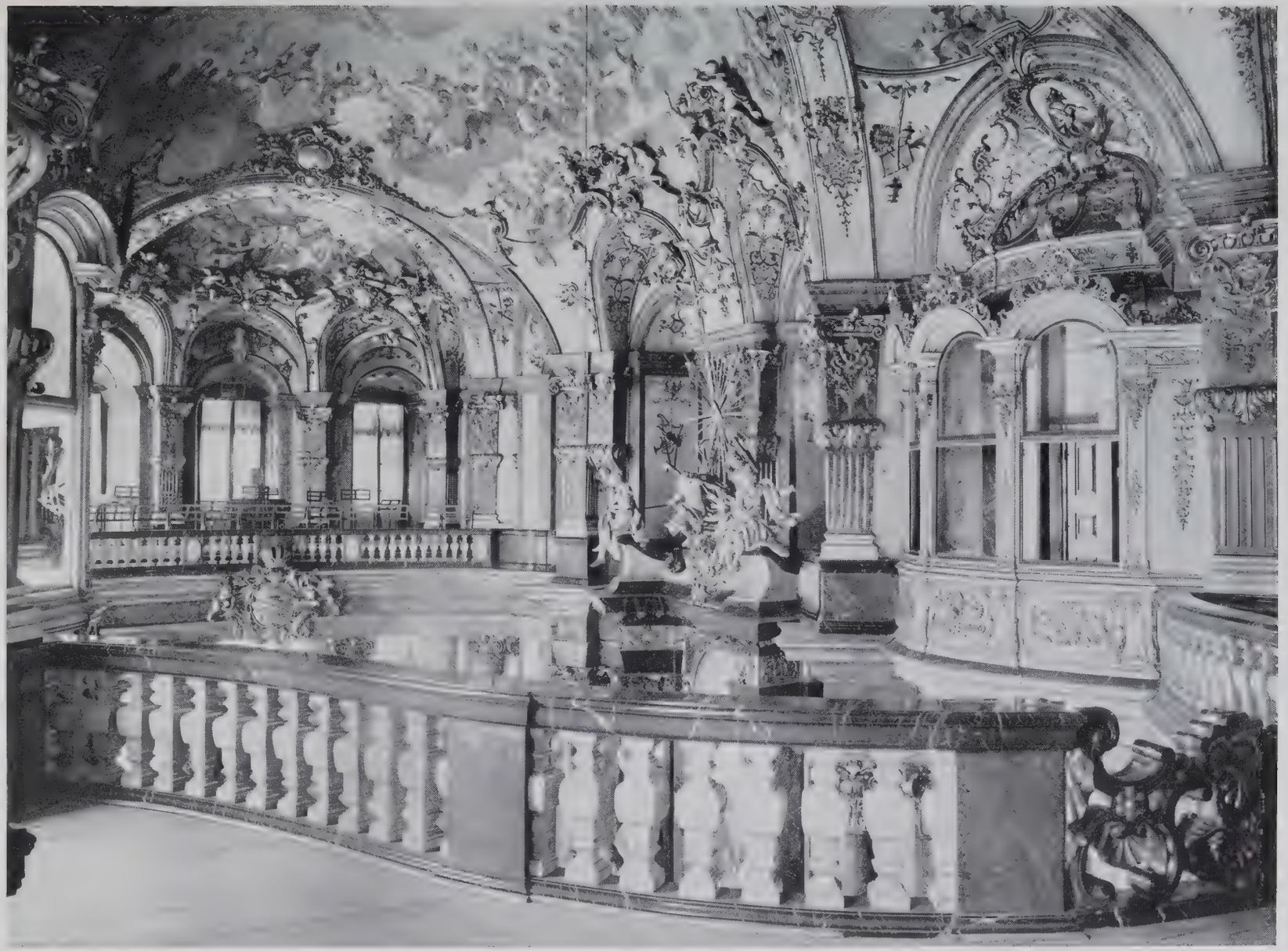
Von hier aus allein wird der aus vielfachen Marmorarten geschaffene farbige Aufbau der Innenarchitektur in seinem künstlerischen Sinn zum Erlebnis: über dem kühlen Blaugrau des Bodenbelags, auf fahlbräunlichen Sockeln und weißen Basen die »achatfarbenen« Senkrechten der Säulen,

TAFEL 69
HOFKIRCHE: EMPORE UND GEWÖLBEZONE GEGEN DIE ORGEL
1733—1741
[Raum C]

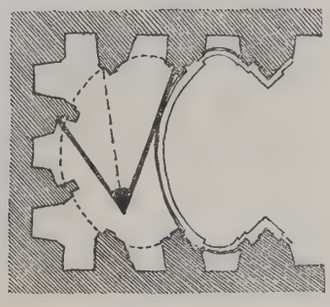


deren strenges Reich die weißpolierten, mit dunkelgrauen Randstreifen gefaßten Seiten- und Nischenwände heller durchblitzen, das farbig und formal unruhvollere Leben der Seitenaltäre an zwei bedeutsamen Stellen der Längserstreckung des Raumes unterbricht; darüber auf metallisch funkelnden goldenen Kapitellen der Zug des Hauptgesimses hellgrau mit rötlichem Zwischenband und über dieser kurvigen Trennungslinie das Reich der Höhlungen und rundlichen Wölbungen, wo das helle, da und dort gelblich gefleckte Grau der marmornen Randfassungen mit lichtem Goldornament auf weißem Grund, mit weißpolierten Stuckfiguren und ihren Glanzlichtern und mit den bunten, blumenartig satt einzeln hervorstechenden roten, grünen, gelben, braunen und dunkelblauen Farbflecken der Fresken zu einem kaum mehr trennbaren jubelnden Gemisch sich vereinigt. Die wagerechte Trennungslinie des Hauptgesimses ist nach des Bauherrn weislichem Wunsch, »weilen die ganze Kirche viel Weiß, Gold und hohe Farben hat«, mit Schwarz und Gelb, nämlich mit Emporenbrüstungen aus gelben Balustern zwischen schwarzmarmornen Rahmenzügen verstärkt nachgezogen, und dieser neue Farbakzent wiederholt sich in den lotrechten Zäsuren, als die sich die Seitenaltäre durch alle Geschosse hinauferstrecken: über schwarzen Sockeln mit gelblichen Füllungen schrauben sich hellgelbe gewundene Säulen zu dem schwarzen Gebälk, dessen schweren, in der Sockelzone der Attika unbedingt wirksamen Ton goldene Rocailleornamentik und weiße Stuckfiguren ins jauchzende Chaos des oberen Reiches versprühend lösen.

Die »obere Zone« lockt unwiderstehlich zu eigener Betrachtung (Taf. 68 ff.). Wer sie von der Orgelempore aus (Taf. 68) genießt, vor dem scheint sie in vorher ungeahntem Reichtum aufzublühen. Die Gewölbelinien senken sich zu breiter gedehnten, wohligen Formen, die Proportionen gewinnen hier für sich neuen Sinn, festigende Elemente sind nun die »sitzenden«, verjüngten Pilaster, und man versteht plötzlich, warum eine rötlichere Farbenge-



TAFEL 70
HOFKIRCHE: GEWÖLBESYSTEM ÜBER DER ORGEL
1733—1738
[Raum C]



bung sie von all dem, was sie tragen sollen, abgesondert hat. Aber außer den Marmorfassungen der Emporengesimse und der Gewölbekanten ziehen hier nirgends mehr klare eindeutige Formen ihre ruhige Bahn. Die tragenden Senkrechten der sitzenden Pilaster sind in der Mitte durch Blattwellen unterbrochen, die in ihrer Gesamtheit zu einer mittleren Horizontalteilung der »Attika«-Höhe sich perspektivisch zusammenschließen; die Verkürzungen der Hauptgesimskurvaturen zucken hier hitziger, und geradezu schäumendes Leben sprüht von dieser Sockellinie nach aufwärts an den Stellen, wo die beiden Seitenaltäre aufragen: auf volutenhaften Ornamentgebilden von Sockeln lassen die Bossischen Stuckfiguren Gewänder und Gliedmaßen flattern, während über ihnen und den lichtdurchfluteten Fensternischen die Bogenzwickel mit den übrigen des Raumes schon wieder zu einer (rhythmisch verteilten) Gleichheitlichkeit zusammengebunden sind. Und eigentümlich: selbst hier oben ist kaum eine Trennungslinie zwischen ihnen und den Plafondgemälden zu spüren; selbst die kleinsten Wellen der Leistenkurven über den Zwickelbogen sind noch von dem Kleinleben mannigfachen vergoldeten Kartuschen- und Ornamentwerks verschleiert und mit hinüberspielenden weißen Puttenkörpern besetzt, deren hinaufgreifende Konturen mit den Umrissen der im Luftton schwebenden bunten Freskofiguren artgleich entgegenkommend sich verketten. Wer von der oberen Altarempore rückwärts (Taf. 69) zur Orgel emporblickt, wird im Schmuck ihrer Gewölbepfeiler und Bogenstellungen (und gleicherweise über den Nebenaltären) das Motiv wiedererkennen und ausgenützt finden, das schon der Hildebrandtsche Entwurf (Abb. 44) für die Gewölbegrenze vorgesehen hatte — ausgenützt, d. i. mit der weiterschaffenden Formkraft des genialen Stuckators abgewandelt und verlebendigt. Auf der Rückwand des oberen Altars (Taf. 72) ist dieses Schema kaum wiederzuerkennen; hier hat der Wunsch Friedrich Carls, zu seiner Bequemlichkeit einen zweiten Altar für die tägliche Messe zu haben, Bossi die Möglichkeit verschafft, einer »sehr prächtigen« Verkleidung des Mittelbogens seine erste figürliche Leistung von selbständiger Bedeutung einzufügen. Wie sehr gerade dieser Akzent im Raume auf den Anblick vom unteren Hauptportal berechnet war, beweist die Unterbrechung der Balustradenmitte durch ein niedrigeres Brüstungsornament von »gustosem« Schwung, dessen Idee ebenfalls auf Friedrich Carl selber zurückgeht, »damit man den Priester besser sehe« (Baus. 355: 20. XI. 36).

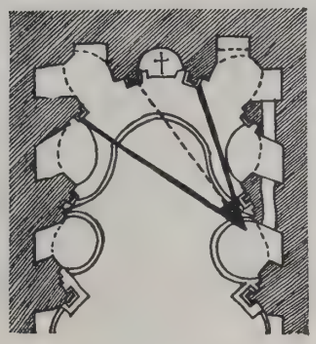
Es ist überhaupt von besonderem Reiz, die gesunde Schaffenssicherheit nachzufühlen, mit der diese Zeit aus reinen Zweckbedürfnissen oder inhaltlichen Programmen ihre reinen Kunstwerke formte, von tiefstem Wert, hieran den Abstand

TAFEL 71
HOFKIRCHE GEWÖLBEANSATZ, TEILSTÜCK
1733—1738
[Raum C]

unseres nichtigen Epigonentums zu ermessen. Wie Feulner angesichts des Treppenhausfreskos mit Recht mahnt: der inhaltliche Einschlag sollte über der künstlerischen Betrachtung der großen Kunstwerke dieser Zeit nicht ganz übersehen werden, er hat zum mindesten seinen bestimmten Wert für das kultur- und kunstgeschichtliche Gesamtbild. Auch der nicht ornamentalen Dekoration der Hofkirche lag eine Art Programm, wenigstens eine gemeinsame Ideenlinie Friedrich Carls zugrunde. Er bestimmte das Thema der Deckengemälde: über dem Hochaltar das Martyrium der drei Frankenapostel, das nun dem Blick des Eintretenden erst sich bietet, über der Mittelkuppel »die Allerheiligste Dreifaltigkeit mit der unbefleckten Mutter Gottes« (was Byß Anlaß gab, diese Haupt- und Mittelszene mit einem bunten Rahmen, dem Kreis der Erzväter und Heiligen und dem Chor jubilierender Heerscharen zu umsäumen), über der Orgel den »heiligen Erzengel Michael«, woraus ein vielfiguriger Engelsturz geworden ist. Diesem Ideenkreis, der die Patronate der Kirchenweihe umfaßte, mußte der figürliche und malerische Schmuck der Altäre sich anschließen: als Nebenfiguren des Hauptaltars, dessen »Prospektiv« den Gekreuzigten mit der klagenden Magdalena zeigen sollte, traten an Stelle der gewohnheitsmäßig vorgesehenen Begleitfiguren Maria und Johannes 1740 die repräsentativen Standfiguren der Frankenheiligen Burkard und Kilian, da Maria schon zweimal, im oberen Altar und im Mittelplafond nämlich, zu finden sei. Die Seitenaltäre aber sollten das Thema St. Michael und Maria nochmals wiederholen, auf der Evangelienseite der Erzengel in Begleitung des Gabriel und Raphael, auf der Epistelseite die Mutter Gottes samt den Assistenzfiguren der Bamberger Heiligen Heinrich und Kunigunde erscheinen. Wie innerhalb der Grenzen des feststehenden Programms die einzelnen Typen Versatzstücken gleich von den Künstlern verschoben wurden, zeigt der interessante Vergleich der Altarentwürfe Abbildung 86, 44, 87, 88 und verschiedener weiterer Hochaltarrisse im Skizzenbuch der Sammlung Eckert mit der endgültigen Ausführung; Burkard und Kilian haben neben dem Hauptaltar, Gabriel und Raphael, Heinrich und Kunigunde unten an den Seitenaltären als Marmorfiguren (die 1740 nach eingesandtem Riß in Massa Carrara bestellt, zu Schiff über Gibraltar und Holland erst 1743 anlangten) ihren Platz gefunden; Glaube und Hoffnung (in Hildebrandts farbigem Riß, Abbildung 87, schon an gleicher Stelle vorgesehen, nachdem sein erster Hochaltarentwurf Glaube und Liebe dort eingesetzt hatte) zieren als prächtige Stuckplastiken von Bossis Hand zu seiten des Lammes der göttlichen Liebe den Aufsatz des Marienaltars; einzig die Caritas, die als eines der Gegenstücke am Aufsatz des Michaelsaltares erscheint, ist neu gegenüber dem, was Akten und Entwürfe von den gegenständlichen Wünschen des Bischofs verraten. Auch das unbedingte Festhalten Greiffenklaus an dem von Friedrich Carl angeschlagenen Thema der Seitenaltargemälde ist bezeichnend: die Bilder, die er zu Anfang des Jahres 1752 von Tiepolo malen ließ (abgebildet Inv. Taf. LVIII, LIX), geben gegenständlich das gleiche wie die geringeren Stücke, die sie verdrängten. Diese früheren Altarblätter scheinen zwar spurlos verschwunden, so daß uns nur einige Aktenstellen über die Vorgeschichte der Tiepoloschöpfungen aufklären. Ob die Maler Byß und Lünenschloß diesen Auftrag, den sie 1732 übernommen hatten, ausgeführt haben, erscheint mehr als zweifelhaft; denn im Herbst 1736 und Frühjahr 1737 ist mehrfach von Altarblättern die Rede, die Friedrich Carl in Wien durch den berühmten Maler Federico Bencovich für die Hofkapelle malen läßt; da das einmal kurz genannte Ausmaß mit dem der Gemäldefläche auf dem Hildebrandtriß (Abb. 87) genau übereinstimmt, so besteht kein begründeter Zweifel, daß die Stücke hierher bestimmt waren. Und eines davon wird auch gegenständlich genannt: es war ebenfalls »der Erzengel Michael mit dem Lucifer«.

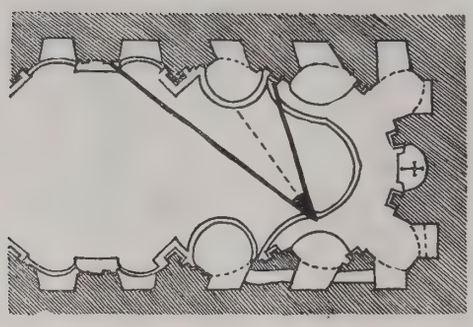
Noch ein anderes außerkünstlerisches Moment scheint uns der Beachtung wert. Die Kirche hat auffallend spät (erst 1774 durch Materno Bossi, der auch hier seine müde gewordenen letzten Kurven glücklich diesem Reich des Kurventaumels eingegliedert hat) eine feste Kanzel bekommen. Viel-

TAFEL 72
HOFKIRCHE: ALTAR AUF DER EMPORE UND GEWÖLBENISCHEN
1733—1738
[Raum C]



leicht ist auch daran ein bestimmter Wunsch Friedrich Carls und ein seltsames Resignieren vor dem anerkannten Zwang der Symmetriegesetze schuld gewesen: Friedrich Carl will Ende 1737 unter den Oratorien, die »als Baltakin zu formieren« sein sollten, einerseits das bischöfliche Solium, andererseits »ein geschobener Predigtstuhl gemächlich« eingeordnet wissen. Daß er seine Hofkirche in ihrem fürstlich repräsentativen Charakter von den Pfarrkirchen der Stadt besonders unterschieden wissen wollte, hat H. Kreisel festgestellt durch den Aktenfund, daß er dieserhalb Beichtstühle hier einzubauen verbot.

TAFEL 73
HOFKIRCHE: NÖRDLICHES ORATORIUM
1736—1738
[Raum C]



Wer sich dem Bann der dekorativen Einzelwerte hingibt, wird von zweierlei persönlichen Leistungen in diesem Gesamtkunstwerk besonders angezogen: von der prachtvollen Erscheinung der Oratorien und von den im Figürlichen wie im Ornamentalen gleich hochstehenden Stuckaturen des Antonio Bossi. Die Oratorien (Taf. 73) sind nicht das einzige Teilgebiet, dessen ebenso ernstliche wie persönliche Durcharbeitung das Geheimnis des vollendeten Zusammenklanges aller Stimmen zum Ganzen von innen heraus erklären hilft. Reihen von Skizzen zum Hochaltar, zu den Seitenaltären, deutliche Spuren einer allmählichen Wandlung der Ideen für die Führung der Emporenkurven, die zudem ja alle nur zufällig erhaltene Bruchstücke einer ehemals weit umfänglicheren Folge von genauen Einzelrissen sind, vermitteln uns Ahnungen von der Unsumme von Detailarbeit, die hier — und zwar ausnahmslos im Dienste des Ganzen! — geleistet worden ist, und der höchst positive Anteil, den der Bauherr an ihnen nahm, nötigt uns hier wie in hundert bedeutenden und kleinen Fragen der ganzen Residenzbaugeschichte Staunen ab vor dem ebenso gesund praktischen Sinn wie der wahrhaft tiefen künstlerischen Bildung Friedrich Carls. Die zwei wichtigsten der erhaltenen Oratorienentwürfe, die im Text S. 104 als Abb. 93 und 94 wiedergegeben sind, müssen mit der Erscheinung eines ausgeführten Oratoriums verglichen werden. Weit mehr als die Anfangs- und Endglieder der anderen Planungsreihen, demnach als eine Art Extrem, nicht als ein typischer Fall machen sie den Abstand anschaulich, der da und dort in Einzeldingen vom ersten Wienerischen Vorschlag bis zur endgültig ausgeführten Form in Würzburg durchlaufen wird. Die Tatsache des Wienerischen Einflusses bleibt unverändert bestehen, weil fast immer der Wienerische Vorschlag die Grundgedanken und Anregungen gibt, die die ausführenden Kräfte nur weiter ausbauen, und weil diese ausführenden Kräfte fast alle wienerisch geschult sind. Aber der zeitliche Abstand von einigen Jahren, der den zweifellos aus Wien gekommenen ersten Vorschlag zum Oratorium (Abb. 93) von der Würzburger Formulierung vom Herbst 1736 (Abb. 94) scheidet, ist zugleich die augenfällige Distanz zweier Stilstufen. Plastisch barock, reine Architekturform der eine, der andere in gewissem Sinne Möbelform, an der Grenze des Rokoko schon von dessen Geiste angeweht, trotz der virtuosen Zeichentechnik, die uns die Hand eines der glänzendsten Zeichner Neumanns aufzuweisen scheint und schon damit von der mehr und mehr reifenden Ebenbürtigkeit der Würzburgischen Kräfte Zeugnis gibt, in der Gesamterscheinung weniger schwungvoll als der frühere (was Friedrich Carl sofort bemerkt), aber dennoch zweifellos des Vorzugs würdig, der ihm vor dem »alten« Projekt zuteil wird. Und selber geradezu arm und steif gegenüber dem Feingefühl und der schöpferischen Freiheit, mit der der ausführende Zierschreiner ihn verstand, gegenüber der Eleganz und dem vornehm gehaltenen Reichtum eigener Ornamentformen, womit der Zieratenbildhauer ihn neu überkleidete.

TAFEL 74
HOFKIRCHE: DECKENSTUCKATUR IM SÜDLICHEN ORATORIUM VON ANTONIO BOSSI
1740

[Raum C]

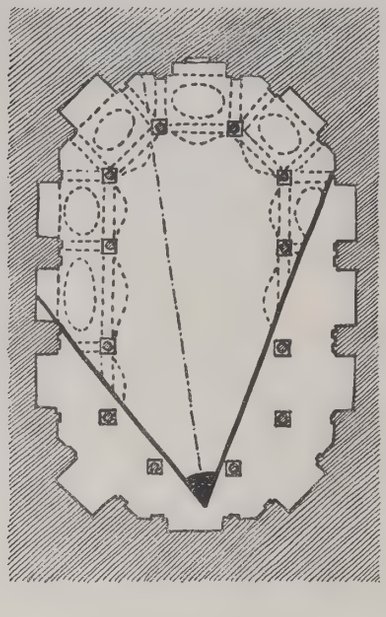
Die ganzen Details der Stuckzier an Wänden, Baugliedern und Gewölben aber lassen sich unzweifelhaft als Antonio Bossis Erfindungen und geistiges Eigentum mit seinem Namen belegen. Typische Einzelstücke und zeichnerische Entwürfe wurden im Textteil (Abb. 89—92) bereits vorgeführt. Hier sei auf den Reichtum an verschiedenen Lösungen genau gleicher Aufgaben (Taf. 70; Wandfeldfüllungen auf Taf. 70—72 neben Abb. 89 ff.), auf die für den Rokokostuckator ungewöhnlich hohe Schönheit, den Ausdrucksgehalt und die bildhauerische Qualität seiner figürlichen Schöpfungen (Taf. 68, 73, 74; die Decke des nördlichen Oratoriums enthält einen in wahrhafter Verinnerlichung betend niedergestürzten Putto) und endlich auf die stilistische Entwicklung aufmerksam gemacht, die er hier in sieben Jahren durchläuft: von Rollwerkkartuschen (Taf. 68, 69, 70, 72) und flächig in Grotesken spielendem Bandwerk (Taf. 70) 1735 ff. über typische Zwischenbildungen, pflanzlich-federartig-strähnigen Vorahnungen des Rocaille 1738—40 (Taf. 74), die Stilstufe, an die die Deckenstuckatur des Audienzzimmers an der Gartenfront (Taf. 140) unmittelbar anknüpft, bis zum kraus entwickelten Rocaille selber (Ende 1741 Ornamentik am »Prospektiv« hinter dem Hochaltar, das erst nach der Decke des Spiegelkabinetts entstanden ist).

TAFEL 75

GARTENSAAL: BLICK GEGEN DIE SÜDLICHE SCHMALSEITE

BAU 1737—44. AUSSTATTUNG 1749—51

[Raum B]



Farben: über dem lichtgelben, von einer grauen Fassungslinie umgrenzten Plattenbelag des Bodens das gelbe und achatfarbene, mit einzelnen Grautönen durchsetzte Wechselspiel der Säulen- und Pilasterarchitektur. Vier gelbliche Säulenschäfte (beiderseits der Querachse des Raumes) mit rötlichgrauen Plinthen, Basen und Kapitellen; die übrigen Säulenschäfte aus rötlichem Achat, auf gelblichen Basen und Plinthen, mit gelben Kapitellen. Die Sokkelblöcke unter den Säulen gleich dem umlaufenden Sockel der Wände in graufleckig spielendem Achat. Die Blöcke über den Kapitellen gleich den Gebälkstücken an den Wänden fleischrot. Das Pilastersystem den Säulen nach Zugehörigkeit farbig gleich. Die Rahmen der beiden Türen in der Längsachse aus etwas dunklerem Achatmarmor. Die ungeschmückten senkrechten Wandflächen in weißer Kalkfarbe mit einem leichten gelblichen Stich planiert. Gewölbezone: auf kalkweißem Flächengrund licht seegrüne Stuckaturen; die großen Leistenzüge weiß, die feinen seegrün. Das Mittelgemälde darin von außerordentlich schwerem Farbeindruck, nur in den zartesten Lufttönen, die sich aus hellem Ockergelb lichten, zum Teil graubläulich spielen, den schwebenden Tonwerten der stuckierten Gewölbe angeglichen, sonst und zwar gerade in den Grenzflächen, breit in alle Tontiefen (erdigbraun, dunkelblau, dunkelgrün) steigend, mit lautestem Rot, Ockergelb, Kobaltblau, die den derben Körperformen der Figuren entsprechend schwergewichtig schattiert sind. Die ganze laute Lokalfarbenfreude der schwäbisch-bayerischen Fresken jubelt darin; durch den unmittelbaren Gegensatz zu der leichtfarbigen Kühle des übrigen Raumes, sowie durch die geringe Raumhöhe aber ist dies alles zum unbedingten Eindruck der Schwere und Schwerfälligkeit verdammt. Die Ovalbilder der Umgangsgewölbe ebenfalls stark farbig (vor LufttönenFleischrot mit entsättigten Lichtern, Ockergelb, Gobelingrün bis Braunschwarz und Dunkelblau), doch als kleinere Flächen von geringerem Gewicht.

Der Farbcharakter des Gartensaales ist, was die

TAFEL 76

GARTENSAAL: DECKENFRESKO VON JOH. ZICK, TEILSTÜCK (GÖTTERMAHL)

1750

[Raum B]

Marmorteile betrifft, noch ein Werk der Friedrich Carl-Periode 1740—45, in allem übrigen eine Schöpfung der Jahrhundertmitte 1749—51. Die Farbenwahl der Friedrich Carl-Zeit stellt selbst schon eine spätere Stilstufe jenseits der 1735—40 farbig konzipierten Hofkirche dar.

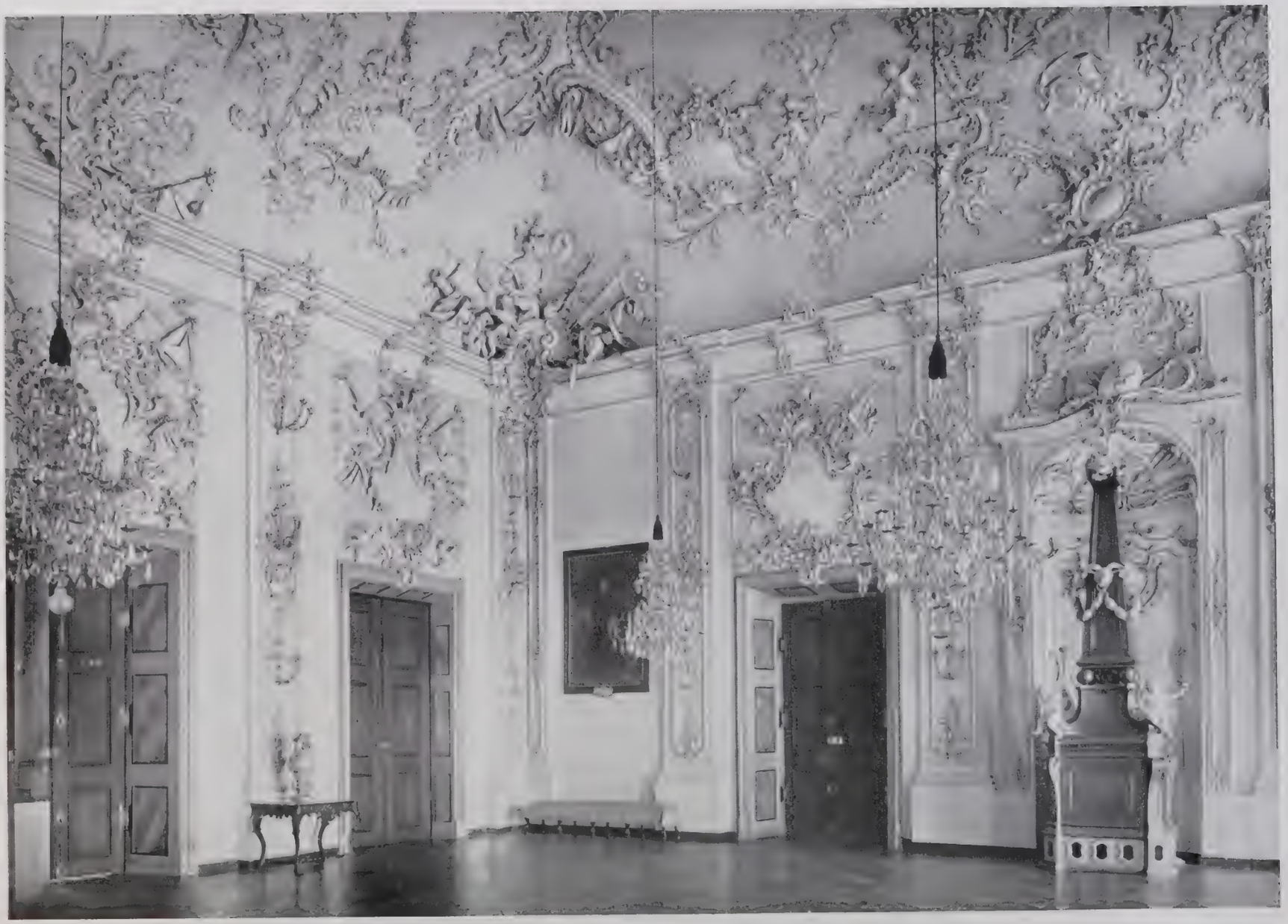
Allerdings hatte die »gnädigste Meinung« Friedrich Carls 1740 noch einen Dreiklang von Marmorhaupttönen, d. i. außer den vorhandenen gelben und achatroten noch »schwarze« Säulen vorgesehen (Skizze Neumanns in Baus. 355: 21. X. 40, abgebildet Lohm. II, 109).

TAFEL 77

GARTENSAAL: GEWÖLBEKAPPE EINES UMGANGSJOCHES

1749—1750

[Raum B]

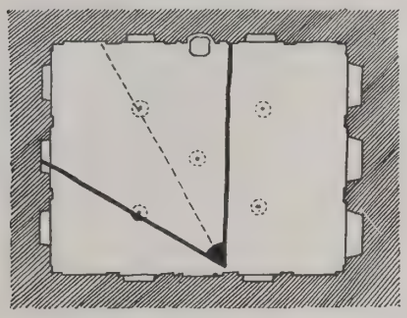


TAFEL 78

WEISSER SAAL: SÜDÖSTLICHE ECKE MIT EINGANG ZUM KAISERSAAL

BAU 1737—42. AUSSTATTUNG 1744—45

[Raum 2]



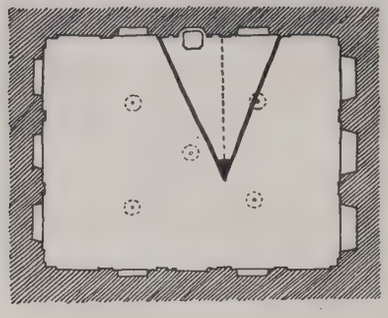
Der große Raum ist auf den Reiz fast völliger Farblosigkeit gestellt; seinen Schmuck bestreitet das formale Leben der Stuckaturen allein. Von seinen Ausmaßen gibt selbst der Ausschnitt Taf. 78 keinen richtigen Begriff. Die ungewöhnlich hochgetriebene Wölbung der Deckenmulde sowie die Helltonigkeit weiten ihn außerordentlich. Seine Höhenentwicklung spricht viel stärker, als Taf. 78 ahnen läßt: das Hauptgesims scheint nicht viel über der Mitte der Vertikalerstreckung zu liegen (vgl. Hofkirche und Kaisersaal).

Farben: Die Stuckaturen ausnahmslos weiß auf weißem oder lichtgrauem Flächengrund. Und zwar lichtgrau die ganze Deckenmulde, an den Wänden jedoch nur die senkrechten Streifen der Pilasterschäfte und die mit feiner Leiste gerahmten Rechteckfelder über den Türen. Nur in den vier Winkeln der Deckenmulde schafft ein weiß-gelbes Brokatmuster der aus den großen Ornamentkurven hängenden Draperien vier zarte gelbe Töne. Die Türrahmen und -gewände hellgelber Marmor mit grau und rötlich gesprenkelten, von feiner schwarzer Leiste gerahmten Füllungen. Türen in braunem Holzton. Die symmetrisch eingeordneten vier dunklen Farbflecken, welche die großen Bischofsporträts darstellen, können nicht als neuerdings eingedrungene Fremdelemente angesehen werden; die Stuckierung der Kaminaufsätze (Taf. 82) war im oberen Teil, über dem zweifellos mit einem Spiegel zu füllenden kleinen Oval, nach Ausweis des Originalentwurfs von Bossis Hand (Abb. 103) als Umrahmung von ähnlichen Gemälden gedacht. Allerdings war dieser Lösung der Gedanke des Bischofs, über den Kaminen farblose Basreliefs anbringen zu lassen, vorausgegangen (siehe Anm. 363).

Die Wirkung der Farblosigkeit dieses Saals als Vorbereitung auf den farbenstrahlenden Kaisersaal und die funkelnden Wohngemächer ist heute noch schlagend; sie war zweifellos von Anfang an so gewollt (siehe Anm. 364).

TAFEL 79
WEISSER SAAL: OFENNISCHE UND TÜR IN DER SÜDWAND
1744 (OFEN UND NISCHE 1769)

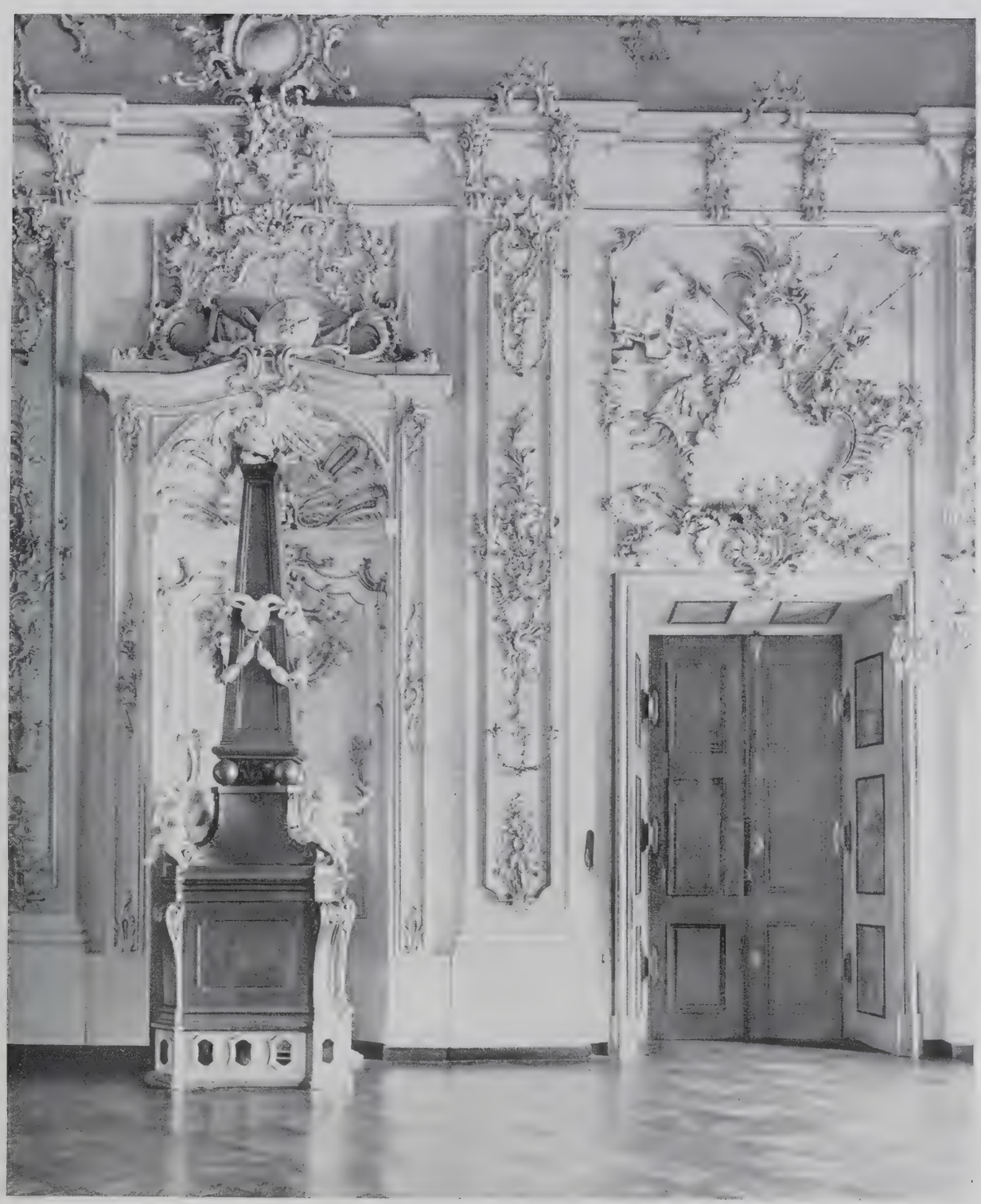
[Raum 2]



Die Ausstattung der Salle des Gardes erfolgte in völlig einheitlichem Zuge von Anfang 1744 bis zum Juni 1745. Friedrich Carl hatte sich damals diesen Raum als Sommerspeisesaal ausersehen. Dem heute noch erhaltenen Kamin und seinem Aufsatz an der Nordseite lag südlich entsprechend ein genau gleicher gegenüber. Dieser weicht erst 1769 einem Ofen und einer ihn umrahmenden Nischenarchitektur (von der Hand des jungen Oegg und des Materno Bossi). Das oberste Stück der Wandornamentik über der Nische ist alt. Die Überleitung und die Ornamentik der Nische sind das interessanteste Beispiel stilistischer Angleichung des Nachrokoko an die Formen des Höhepunkts der Rocailleperiode (siehe Anm. 442). Für die äußerliche Gleichheit und die innerlichen Unterschiede vgl. u. a. den Schmuck des Nischenhalbrunds mit Antonio Bossis Dekorationen der Nischenbögen über den Erdgeschoßfenstern der Hofkirche und mit seinem späteren artgleichen Ornament in der Figurennische über dem Hauptportal der Würzburger Dominikanerkirche.

Über den künstlerischen Charakter der Stuckaturen des Antonio Bossi siehe Text S. 117 f und Text zu Taf. 143. Der zuerst entstandene Teil — derselbe freilich, bei dem es die umfänglichste Fläche zu bewältigen und am meisten für die Fernwirkung zu arbeiten galt —, der Schmuck des Gewölbes, ist glasiger und steriler in den zackig-knorpeligen Einzelformen, die Ornamentik kleineren Formats an den Wänden und vor allem der zuletzt entstandenen Kaminaufsätze (Taf. 82) geschmeidiger und zügiger in ihrer Verwendung. Der Vergleich unserer Taf. 80 mit Taf. 37 in Hirschs Bruchsalwerk zeigt in dem Unterschied zweier Lösungen der genau gleichen Aufgabe den Artgegensatz zweier genialer Zeitgenossen, die als Repräsentanten des Würzburgischen und des schwäbisch-bayrischen Rokokoornaments angesprochen werden dürfen.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 80—82, 143.



TAFEL 80

WEISSER SAAL: PILASTER UND KARTUSCHE ÜBER EINER TÜRE

1744

[Raum 2]

TAFEL 81

WEISSER SAAL: GESIMSZONE UND GEWÖLBEANSATZ DER SÜDWAND
TEILAUSSCHNITT

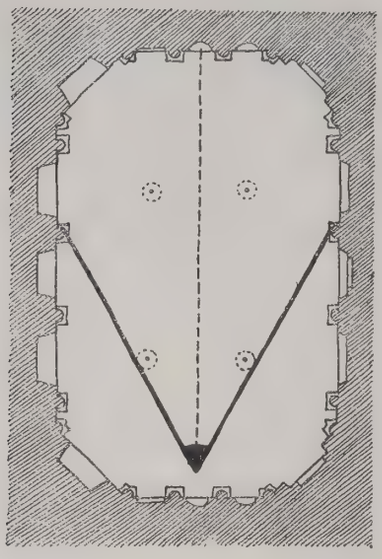
1744

[Raum 2]

TAFEL 82
WEISSER SAAL: KAMINAUFSATZ AN DER NORDWAND
1744
[Raum 2]

TAFEL 83
KAISERSAAL: BLICK GEGEN DIE SÜDLICHE SCHMALSEITE
BAU 1737—1742. AUSSTATTUNG 1749—1753

[Raum 40]



Den Wert und Sinn des Kaisersaales im ganzen System der Innenräume können einzelne Aufnahmen nicht im entferntesten sinnfällig machen, nicht einmal eine Ahnung davon vermitteln: die unerhörte, wunderbare Macht, mit welcher er, von welcher Seite man ihn auch betreten mag, als Höhepunkt des Gesamtkunstwerkes spricht. Wer vom Weißen Saal kommt, erlebt eine Weitersteigerung des Räumlichen, auf das er dort eingestellt worden war, stärker noch eine plötzliche, märchenhafte Verwandlung ins Farbige; wer aus der Flucht der funkelnden Paradezimmer in ihn »heraus«tritt, fühlt sich aus flutendem Gedränge unmittelbar naher Sinnenerlebnisse augenblicks zur Stille völliger Raumunendlichkeit erlöst, in ein sphärenhaft klingendes Farbenreich zu freiester Lichtnähe schwebend entrückt. Der farbige Aufbau, so kompliziert er scheinen mag, erweist sich bei aufmerksamer Prüfung in ein überraschend klares, geistig mit unnachahmlicher Beherrschung gehandhabtes Gesetz gebunden.

Farben: Bodenbelag aus quadratischen, weiß und ganz hell achatfarbig wechselnden Platten, von Ornamentlinien aus gelbem Marmor durchzogen und außen umrandet. Ganz umlaufender Wandsockel, mit den Sockelblöcken der Säulen, aus fleckig achatfarbigem Marmor.

Von hier nach oben Durchdringung des rein Farbtonigen mit metallisch Goldglänzendem in rhythmischem Wechsel durch den ganzen Raum. Für den Sinn des Farbtonigen gibt den Schlüssel der Farbcharakter der Tiepolofresken, die aber für das Erlebnis Endgruppe und Ziel des ganzen farbigen Aufbaues sind.

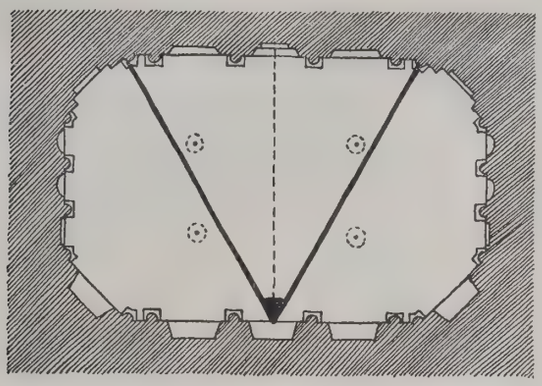
Der Wandgrund unterhalb des Hauptgesimses nur in den Nischengewänden der großen Fensterbogen rein weiß, die Rücklage hinter den großen Säulen in ganz zarter, achatfarben bis bläulich spielender Marmorierung vom reinen Weiß (in dem die 4 Nischenfiguren leuchten) kaum merklich abgerückt. Die Zwickelfüllungen über den Bogen und die um-

TAFEL 84

KAISERSAAL: LÄNGSWAND GEGEN DEN WEISSEN SAAL

BAU 1737—1742. AUSSTATTUNG 1749—1753

[Raum 40]



rahmten Füllungsflächen über den Figurennischen und in den Fenstergewänden verteilen darüber hin ausgesprochenere Lichtgelbtöne; aus lichtgelbem Marmor auch die beiden Kamine; in den Fenstergewänden kommen einzelne lichtblaue Zwischentöne hinzu. Der tragende Hauptton der Wandarchitektur ist die Farbe des künstlichen Marmors, die in empfindsamstem Bezug zu den Fresken als Bindeglied zwischen ihnen und den hellen Wandflächen gewählt ist (einer der einleuchtendsten jener Fälle, in denen der Vorzug des farbig »restlos gefügigen« Stuckmarmors vor natürlichem Marmor zur völlig exakten Durchführung des farbigen Programms offenbar wird; vgl. ähnliche Erscheinungen bei Dominikus Zimmermann, Günzburg u. a.): eine von den Tiefen fleischroter Adern über den Hauptton von Rosa ins Weiß und Bläulich-Grau spielende »Achatfarbe«. Sie ist den Architekturgliedern und allen Rahmenzügen gemeinsam, den großen Senkrechten der Säulen und dem großen Hauptgesims (das mit einem weißgelblichen Zwischenband wieder an die »hohen Farben« sich bindet), den Rahmenfassungen der Fensterbögen, Figurennischen (und -sockel), den konturierenden schmalen Leisten der Zwickel- und Tafelrahmungen. Oberhalb des großen Gebälks klingt dieser Hauptton genau in dem Rhythmus aus, in dem die Architekturglieder sich verlieren: die rudimentären Stücke eines oberen Attikagesimses über den Säulen, die schmalen Fassungslinien der Fensterovale und der Gewölbestichkappen sind noch aus diesem künstlichen Achatmarmor gebildet. Der ganze Flächengrund des Gewölbes aber leuchtet weißpoliert, muß jedoch dieses »obere Reich« mit großen gesammelten und ausgesprochenen Farbfleckengruppen teilen — im Gegensatz zu dem »unteren Reich«, wo ein die Gegensätze einender, in zartesten Nuancen schwingender Mittelton gleichmäßig herrscht.

TAFEL 85
KAISERSAAL: STICHKAPPEN IM GEWÖLBE MIT TIEPOLOS GRISAILLEMALEREIEN
1749—1752

[Raum 40]

In ähnlicher Steigerung, in analog kontrastierenden Gruppen ist die Verteilung der Vergoldung durchgeführt. Die großen Säulen stehen auf messingfarbigen, auch im Stoff wirklich metallenen Basen, deren Blinklichter zusammen mit denen von kleinerem Messingzierat (besonders auf dem schwarzen Hintergrund der Kamine) die Sockelzone und die rhythmische Kraft der großen Senkrechten gleicherweise betonen hilft. Die gleichen Hauptrichtpunkte wiederholen über ihnen in der Höhe die großen Kapitelle in einem etwas rötlicheren Gold, das einheitlich zur Fassung der ganzen Stuckornamentik verwendet ist. Alle die kleineren und kleinen Rocailleakzente, die zwischen den Säulensenkrechten auf den Scheiteln der Rundbögen, an den schnörkelig gezeichneten Rahmen der lichtgelben Füllungsflächen sitzen, schaffen hier ein leicht verteiltes fleckiges Zwischenspiel; die Ausladung des Hauptgesimses ist mit einer goldenen Reihe aus kleinen konsolenartigen Rocailleschnörkeln überperlt. Sechs lotrechte Achsen sind durch lautere Farb- und kräftigere Formenmassen betont: über den zwei Kaminen und über den drei Türen steigen kraus umrahmte Gemäldeflächen bis unters Hauptgesims empor; im Mittelpunkt des Gebälks der beiden Längswände prangen die riesigen ganz vergoldeten Rocaillekartuschen mit den Wappen Friedrich Carls und Greiffenklaus. Jenseits des Hauptgesimses aber befreit sich (gleichwie die Farben von der gleichheitlichen Mischung) die Rocaillestuckatur von dem unbedingten Zwang der architektonischen Akzentsetzung. In krauserem Formenspiel (gleich den freierklingenden Lokalfarben), in eigenwilligerer Verteilung über den weißen Grund hin (gleich der Ansammlung zu großen selbständigen Farbfleckengruppen der Malereien), rauscht sie lauter und strömender und brandet wellengleich gegen den Rahmen des Mittelgemäldes an, in ihrer Zerrissenheit als Ganzes doch wieder der beruhigenden Macht des weißen glatten Grundes unterworfen und unterlegen, gleichwie selbst die ungemischten Lokalfarben in der unendlich klaren, silbrig strahlenden Helligkeit des Ganzen gebunden erscheinen.

TAFEL 86
KAISERSAAL: TIEPOLOS FRESKO IM DECKENSPIEGEL
1751—1752

[Raum 40]

Aber was unten und ringsherum gleichmäßig schwebend als kräfteausgleichendes Nebeneinander und vergrauendes Ineinander unfaßlich wogt, das jubeln doch die Tiepolofresken in eindeutigen klaren, süßen, doch keineswegs süßlichen Haupttönen heraus. Mittelgemälde der Decke (Apollo führt auf seinem Sonnenwagen Beatrix von Burgund als Braut dem Kaiser Friedrich Barbarossa zu, Taf. 86): Klares Himmelblau und gelbliche bis rötliche Gewölktöne. Darin wundervoll schneeige Weißen (die Schimmel, einzelne Tuchstücke, Taube; das Gewand der Beatrix aus Lichtgelb, der Mantel des Apoll aus Rosa zu reinem Weiß sich lichtend). Der Thron des Kaisers in grünlichem Grau, getragen von starken Farben des Vordergrundes: rötlichem Blau, dunklem Rot, bereichert mit den gelblichen Gewandtönen der Umgebung, vor allem mit dem klaren Rot-Weiß der fränkischen Fahne. Die stärkste Schattenlage rechts unter dem im lichtesten Himmelsglanz strahlenden Sonnenwagen: auf ganz dunkelgrauer Wolke braunrote, lichtblaue, tief seegrün schillernde Gewandstücke. Von gleichem Farbcharakter die Fresken über den Schmalwänden. Trauung Barbarossas mit Beatrix durch Bischof Gerold in Würzburg (Taf. 87): Vor grünlich-hellgrauer bis rötlich-dunkelgrauer Architektur als Mittelpunkt das strahlende Lichtblau des Mantels der Braut; im Gefolge braune, rote, dunkelgelbe Schattenfarben. Bestätigung des Würzburger Bischofs Herold in der fränkischen Herzogswürde durch Barbarossa (Taf. 88): Unter der lichtblauen Tonfläche des freien Himmels (das Programm hatte auch hier einen Innenraum vorgesehen, s. Anm. 412) gelblich-lichtgraue Architektur, davor im Zentrum wieder ein strahlendes Lichtblau: der Mantel des Pagen, außen dunkle Rot- und Brauntöne in den Gewandschatten des Gefolges.

TAFEL 87

KAISERSAAL: TIEPOLOS GEWÖLBEFRESKO ÜBER DER SÜDLICHEN SCHMALWAND

1751—1752

[Raum 40]

TAFEL 88

KAISERSAAL: TIEPOLOS GEWÖLBEFRESKO ÜBER DER NÖRDLICHEN SCHMALWAND

1751—1752

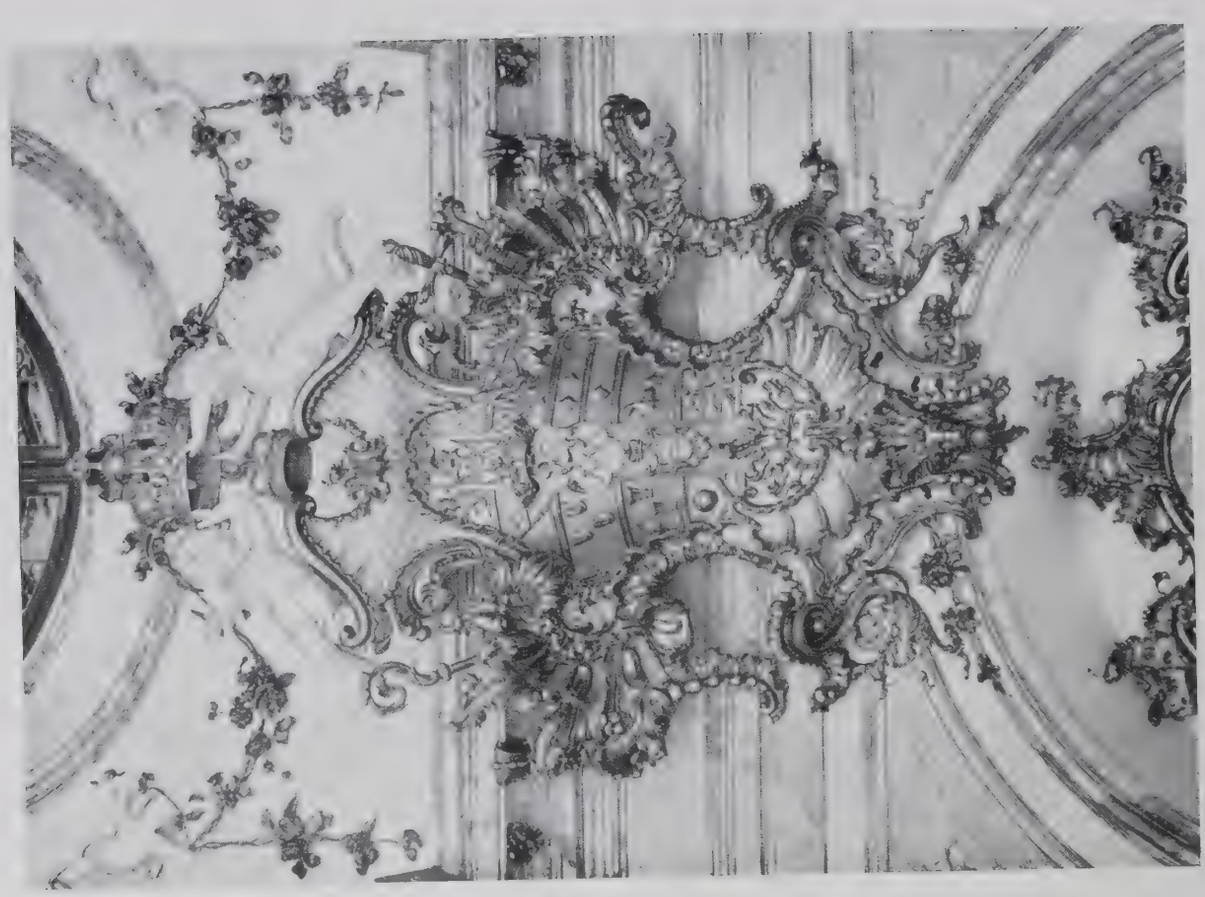
[Raum 40]

TAFEL 89
KAISERSAAL: KAMIN MIT ROCAILLE-AUFSATZ UND BILDNIS FRIEDRICH CARLS VON SCHÖNBORN
1749—1756

[Raum 40]

Die Randornamentik der Kaminaufsätze (Taf. 89) und der beiden großen Wappenkartuschen (Taf. 90, 91) — die symmetrische der unsymmetrischen Bildung an Reichtum gleichwertig, an Monumentalität überlegen — sind die prächtigsten ornamentalen Einzelschöpfungen des Antonio Bossi; von den 4 Nischenfiguren aus weißpoliertem Stuck gehören die zwei weiblichen Gestalten (Taf. 92, 93) — beide aus grundverschiedener Einstellung gewonnen und einerseits an Frische und Schmiegsamkeit des Natureindrucks, andererseits an Reichtum und Tiefe der rein künstlerischen Verarbeitung der Bewegungsmotive alles Konventionelle weit hinter sich lassend — zu den besten figürlichen Leistungen der Würzburgischen, ja der deutschen Barockplastik.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 90—93, 175, 194 und Abb. 5. Siehe auch Text S. 126 ff.



TAFEL 90
KAISERSAAL: KARTUSCHE MIT DEM WAPPEN FRIEDRICH CARLS VON SCHÖNBORN
1751

[Raum 40]

TAFEL 91
KAISERSAAL: KARTUSCHE MIT DEM WAPPEN CARL PHILIPPS VON GREIFFENKLAU
1751

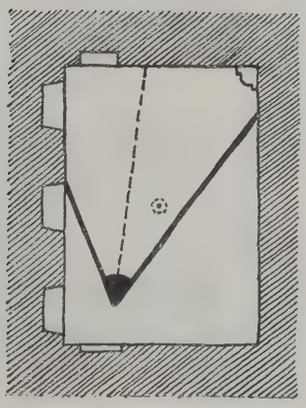
[Raum 40]

TAFEL 92
KAISERSAAL: STUCKFIGUR DER FLORA VON ANTONIO BOSSI
1751—1752
[Raum 40]

TAFEL 93
KAISERSAAL: STUCKFIGUR DER JUNO VON ANTONIO BOSSI
1751—1752
[Raum 40]

TAFEL 94
ERSTES ALEXANDERZIMMER
1740—1741 (OFEN VOR 1739)

[Raum 39]



Die stellenweise Zurückhaltung mit dekorativem Schmuck (Lambris, Türen, Fenstergewände, Corniche) ebenso wie der wenig ausgeglichene Zusammenklang der Hauptfarben zeugen von der geringeren Sorgfalt, die man bewußt, ja absichtlich der Ausstattung dieser Antichambre gegenüber den folgenden Prunkzimmern hat zuteil werden lassen.
Farben: Holztäfelwerk (Lambris, Türen, Fenstergewände) rötlichbraun gebeizt mit hellvergoldeten Profilleisten. Gleichfarbig mit hellvergoldetem Zierat auf rötlichbraunem Grund die Spiegel- und Supraportenumrahmungen, Tische, Holzteile der Polstermöbel. Decke: weißer Stuck auf ganz lichtblauem Grund. Zierofen weiß mit vergoldetem Zierat. Stuckmarmorverkleidung des Ofenwinkels achatrot, zwischen lichtgelben Pilastern auf schwarzen Sockeln mit blaugrauen Füllungen, mit vergoldetem Stuckornament belegt. Das Plafondgemälde in vergoldetem Rahmenzug im Gegensatz zum stukkierten Deckenspiegel sehr starkfarbig und »bunt«: lichtgrün, hellgelb, rosa bis dunkelblau, braun und dunkelrot vor Grautönen. Auch die Supraporten lassen die typischen Pellegrinifarben — Rosarot und grünliches Blau — ziemlich selbständig sprechen. Von bestimmendem Gewicht die Tonwerte der Gobelins: aus dem grauen Hauptton, aus einzelnen satten karminroten, braunen, graugrünen, vielen schwarzblauen Tontiefen steigen gelbliche bis weiße Lichter. Die eigentümliche, etwas gewaltsame Zusammenstimmung des rotbraun-goldenen Holzwerks mit den tiefen Gobelintönen, die etwas heller, doch gleichfalls mit viel Blau in den Gobelinbezügen der Sitzbänke und übrigens auch in bunten Glasstücken des sehr bescheidenen Lüsters wiederkehren, sowie mit dem Hellblau des Plafonds ist das Charakteristikum des Raumes.

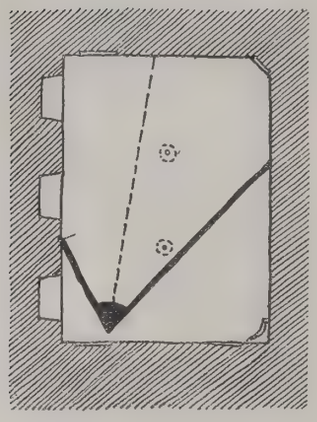
Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 138, 152, 188. Siehe auch Text S. 111 f.

TAFEL 95

THRONSAAL (AUDIENZSAAL)

1740—1742

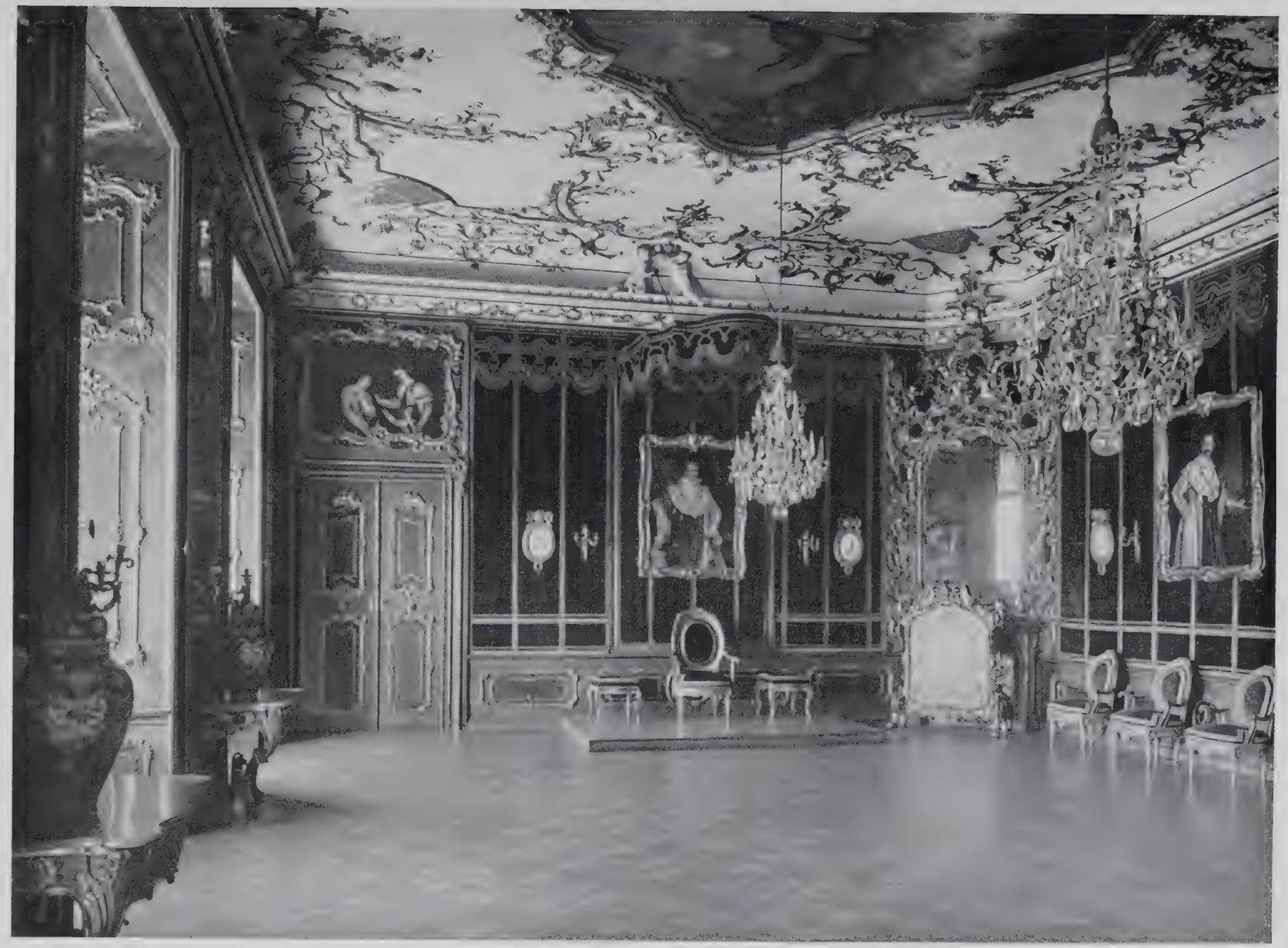
[Raum 38]

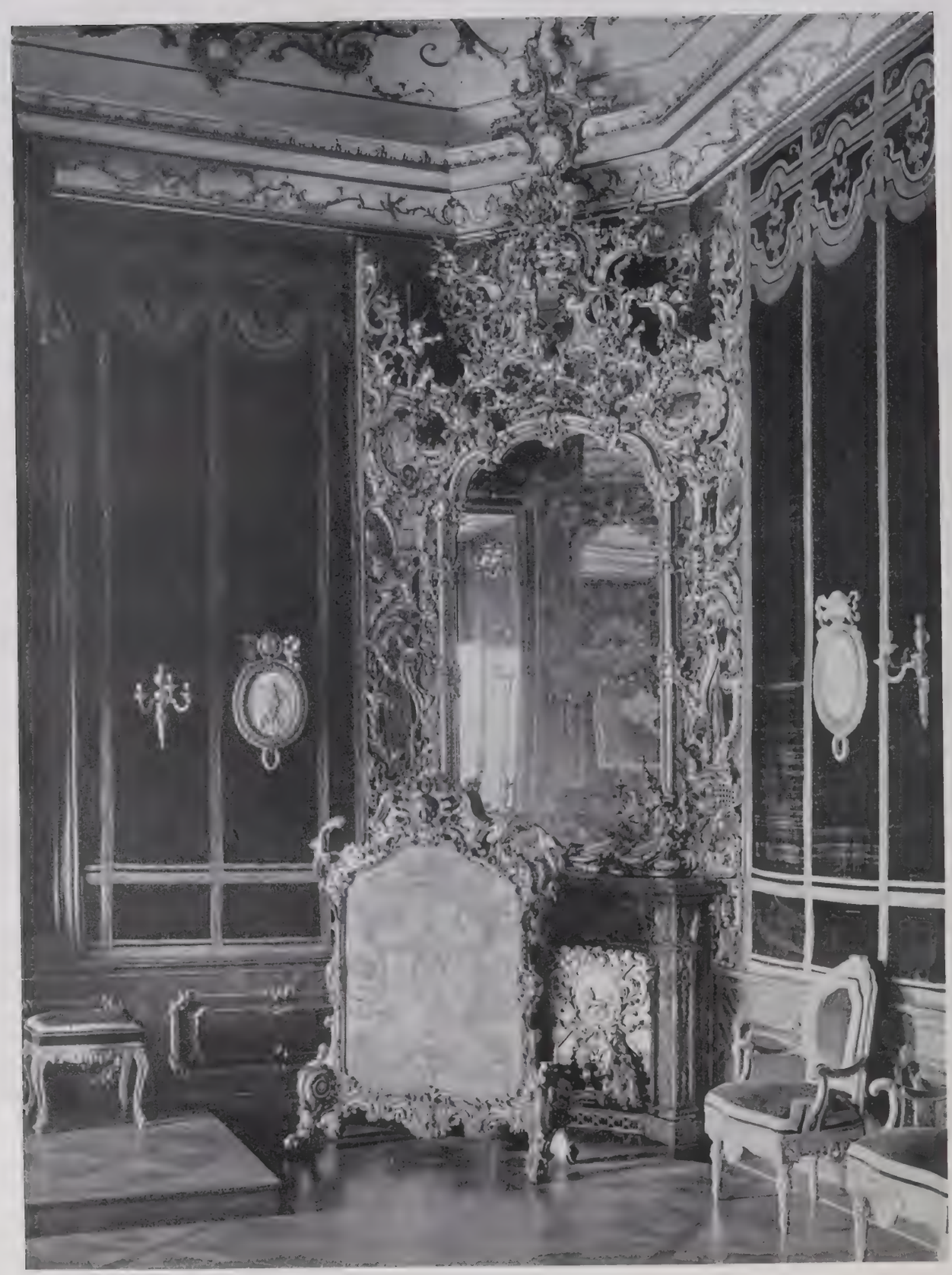


Unsere Aufnahme gibt den Raum noch mit der rotsamtenen, 1778 für die ehemalige große Retirade der Südblockwohnung geschaffenen (siehe Text zu Taf. 131) Wandbespannung und »Thronsaal«-Ausstattung, die dem großen Audienzzimmer der Friedrich-Carl-Zeit diesen Namen verschafft hatte. 1921 wurde sie an die alte Stelle zurückversetzt und noch vorhandene Stücke der Alexander-Gobelins hier aufgehängt. Daß diese Umgestaltung nun einem der wertvollsten Räume der Gartenfront sein ursprüngliches farbiges Leben zurückgegeben hat, ist bei weitem nicht nur historischer, sondern rein künstlerischer Gewinn.

Farben: Lambris, Türen und Fenstergewände mit Nußbaumholz in zwei verschiedenen Tönen furniert: auf hellem, aber sehr warmtonigem Flächengrund (der starke Rotgehalt besonders an den Türflügeln noch unverblaßt sichtbar) Füllungen aus braun und braunschwarz geflecktem (ebenfalls rottonhaltigem) Nußbaumwurzelholz, von zwei Reihen plastisch aufs reichste ornamentierter Rahmenzüge eingefaßt. Der dunkle Braunton des Nußbaumwurzelholzes erscheint als Zwischenstrich auch in den Hauptrahmen der Türen und Fensternischen, als streifige Belebung der Spiegelaufsätze, als Hintergrund der Außenkonturen der Supraportenrahmen und des großen Spiegelaufsatzes über dem Kamin sowie an den Pfeilertischen. Alles plastische Ornamentwerk (das an Bewegungsreichtum und Reife des Rocaille die gleichzeitigen Schöpfungen übertrifft, s. Taf. 151, 159, 170) funkelt in heller Goldfassung, ebenso die Stuckaturen auf der weißpolierten Fläche des Plafonds. Das Deckengemälde in vergoldetem Rahmen von ganz dunklem blaugrauem Gesamtton, ebenfalls sehr dunkelgrundig die Supraportengemälde. Die jetzt eingefügten Gobelins im Farbcharakter etwas verschieden; die Alexander-Teppiche buntfarbiger als die anderen gleiche Szenen wiederholenden Stücke in den nördlichen Alexander-Zimmern. Kamin aus dunkelgrau, achatfarben spielendem Marmor. Zierofen Weiß mit Gold; Stuckmarmorverkleidung des Ofenwinkels achatfarben zwischen weißgrauen Pilastern mit dunkelgrauen Füllungen auf schwarzem Sockel (der wegen der Breite des Ofens kaum in die Erscheinung tritt), mit vergoldetem Stuck belegt.

Der eigentümliche Reiz des Audienzzimmers ist die merkwürdige Einheit, zu der sich das leuchtende Gold mit dem hellbraunen Holzton, die warme dunkelbraune Farbe des Wurzelholzes mit den tiefen Tönen der Malereien und der dunklen Marmorfarben bindet. Das Ganze hat etwas Sonores, etwas Süßes, doch Kräftiges, Leuchtendes, doch Sattes, es ist ein warmes, farbenfreudiges Strahlen über samtenen Tiefen — nicht ohne Grund findet sich gerade hier noch als nördliche Supraporte ein Bassano, aus dessen braungrünem Gesamtgrund ein wundervolles Karminrot leuchtet.





TAFEL 96
THRONSAAL (AUDIENZSAAL): KAMIN MIT GESCHNITZTEM SPIEGELAUFSATZ
1742

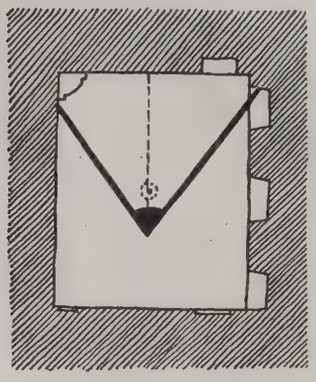
[Raum 38]

Die große Spiegelumrahmung über dem Kamin holzgeschnitzt und völlig in Gold gefaßt, ist die glänzendste Leistung dieser Art in der Würzburger Residenz und steht selbst den späteren Stuckschöpfungen des Antonio Bossi (Taf. 107, 112) fast überlegen gegenüber. Die Ornamentik ist von einem dreidimensionalen Reichtum, den das photographische Abbild nicht entfernt ahnen läßt. Die Frage nach dem geistigen Urheber ist gerade hier sehr schwer eindeutig zu beantworten. Während die ganze übrige geschnitzte Ornamentik im Raum (mit Ausnahme der Ziertische) ganz zweifellos das Werk des Ferdinand Hund ist (über die deutlichen persönlich-stilistischen Übereinstimmungen dieser seiner Bildungen von 1740—43 mit seinen späteren Schöpfungen in Bruchsal von 1752 ff., s. Anm. 301) die zwar in Einzelheiten auffallende Beeinflussungen von Antonio Bossi, als Ganzes aber einen völlig individuellen Stil aufweist (s. Taf. 151, 159, 170), lassen sich in diesem Spiegelaufsatz deutlich Auvera-, Bossi- und Hundmotive in gegenseitiger Durchdringung erkennen. Wenn trotzdem als ausführender Meister wohl nur Hund in Betracht kommt, so ist doch das Zusammenströmen geistiger Einflüsse der drei begabtesten Ornamentiker unter den Innendekorateuren in ein einziges (darum um so bedeutenderes?) Werk nach Analogie ähnlicher Erscheinungen in der Architektur durchaus möglich und lehrreich als Zeiterscheinung.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 140, 151, 159, 170, 190. Siehe auch Text S. 111 f.

TAFEL 97
VENEZIANISCHES ZIMMER
1738—1741 (OFEN VOR 1739)

[Raum 37]

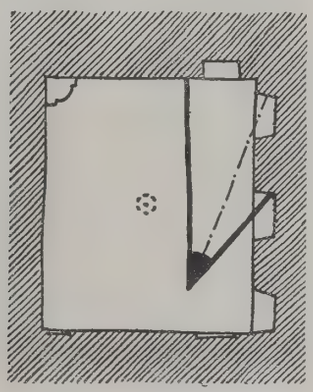


Wenn auch das Venezianische Zimmer letztes Resultat und Zeugnis vom Stilwillen des Byß-Kreises ist, während die Erscheinung der Nachbarzimmer erst 1740 festgelegt wurde, so ist es nach der Ausführungszeit doch so eng mit ihnen verbunden, daß unmittelbare Vergleiche gerechtfertigt sind. Die Unterschiede des Venezianischen Zimmers gegenüber dem Audienzsaal aber machen dem ersten aufmerksamen Blick deutlich, wie fein die Zeit, die sie schuf, selbst bei dem deutlichen Bestreben, gleichermaßen prunkvoll und festlich zu wirken, zwischen der Festlichkeit eines repräsentativen und eines intimen Paraderaumes zu unterscheiden verstand. Auf die sonore funkelnde Pracht des Audienzsaales wirkt das Paradeschlafzimmer mit der ganzen Köstlichkeit des Gegensatzes seiner milderen, helleren, farbig geradezu blonden Gesamterscheinung.

Farben: Auf die Holzvertäfelung und ihren Schmuck ist größtes Gewicht gelegt. Ihre farbige Haltung ist (weit mehr noch wie im Audienzsaal) bestimmend für das ganze Raumbild. Alle Holzteile (Lambris, Türen und Türgewände, Fenstergewände, sowie Tür- und Spiegelaufsätze, die hier architektonische Aufbauten mit nur kleinen Gemäldeflächen darstellen) Nußbaum fourniert in blondem, aber warmtonigem Hellbraun. Ihr Schmuck ein unendlich reizvolles System einzelner Rahmungen aus reichster Ornamentik in ganz lichter Vergoldung, bunt gemalte Füllungen umschließend, auf denen nach Friedrich Carls Wunsch »teils Simbola in Figuren, teils Früchte und Blumen, teils Tierstücke zu sehen seindt« (Baus. 355: 1740, fol. 1—8). Die freudige, aber an sich schon milde Buntheit dieser Genreszenen (ein mildes Grün der landschaftlichen Teile herrscht vor) wird übertönt von dem blanken Weiß, das als Hintergrund der Simbola oder an Stelle des Himmels aus den Landschaften leuchtet. Die Decke ohne Stuckatur: figürliche Malereien (Allegorien des Schlafes und der Nacht) in groteskenartigen Rahmungen aus Ornament schwimmen, bunt an sich, aber in lockerster Verteilung, in dem leuchtenden weißpolierten Grund, vereinzelte Farbflecken grünblau, gelb, violett, rosa, das Groteskenbandwerk in intensivem Blaugrün. Ofen weiß mit goldenen Zieraten. Ofenwinkel bekleidet mit hellachatenem Stuckmarmor zwischen ebensolchen Pilastern auf schwarzen Sockeln, deren Farben aber von dem Lichtgelb der sehr breiten Füllungen übertönt werden; darauf hellvergoldete Stuckornamentik. Der Ton der Gobelins ist völlig verschieden von dem der Alexander-Teppiche und der übrigen Stücke mit charakteristisch niederländischem Farbcharakter. Auch ihre Gesamthaltung kann nur als blond bezeichnet werden; herausgenommen aus diesem Raum und einzeln betrachtet müßten sie leer, schwächlich, ja charakterlos erscheinen. Gleichwie jene satten, leuchtenden Tiefen fehlen, so erscheinen alle ihre Helligkeiten gedämpft in eigentümlichem Grau: graublau der Himmelston, gelblichgrau die Architekturteile, ein vergrautes Lichtrosa in der größten zusammenhängenden Draperiefläche; die Farben der Gewänder, rosa, lichtblau, goldtonig, sind stark zum Weiß gehellt, aber alles wirkt unkörperlich, weil den Leibern bis auf einige wenige unzusammenhängende Tiefen und vor allem den Gesichtern die Eigenschatten fehlen. Möbel mit hellen, bunten Wirkereien auf weißem Grund bespannt, mit weiß-goldenen Holzteilen.

TAFEL 98
VENEZIANISCHES ZIMMER:
TÜRE UND FENSTERGEWÄNDE MIT VERGOLDETER ZINNORNAMENTIK
1738—1741

[Raum 37]



Diese Hauptfarben, an sich schon von einer gewissen Gemeinsamkeit, sind durch ihre Verteilung wunderbar ineinandergebunden. Das leuchtende Weiß des Plafondgrundes blinkt allerorts auch in den Füllungen des Täfelwerkes auf, breiter in dem Ofen, lockerer in den Möbeln, ja selbst in einzelnen Milchglasblüten des Lüsters. Ebenso ist das farbige Gefleck der Malereien überallhin verteilt: es lebt sich breit auf der Decke aus, und doch wird alles Derbe seiner Buntheit hier von dem mächtigeren Weiß der Stuckplanierung geschluckt; es tönt mit kleineren Stimmen überall zwischen dem goldenen Spiel der Füllungsrahmen heraus, an besonderen Stellen absichtlich zu markanter Stärke gesteigert (im Aufsatz über der Tür z. B. ein edelsteingleiches helles Rubinrot); bunte Glasstücke des Lüsters lassen es erklingen; die Gobelins geben gleichsam leise Nachklänge dieser blumigen Buntheit in vergrauter Verwandlung. Nur zwei Farben treten an mehreren Stellen fast unverändert als eine Art Festigung auf: das satte grünliche »Libellenblau« der Ornamentlinien im Plafond kehrt wieder in der gotischen Architektur des venezianischen Lustzeltes, sowie in durchleuchteten Glasstücken des Lüsters; seine Komplementärfarbe, das gelbe Gold, spielt von dem hellbraunen Holz, seinem breitesten Tummelplatz, über Möbel und Ofen hinauf bis zur Decke, wo es sich als Füllung der libellenblauen Groteskenrahmungen mit diesem vermählt.

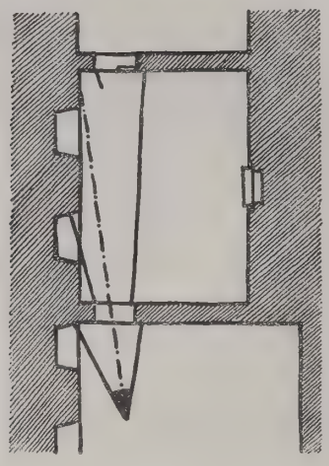
Die ganze plastische Ornamentik des Raumes (mit Ausnahme jener der Möbel, des Ofens und der Stukkaturen des Ofenwinkels, sowie der Türflügel, deren Holzschnitzereien aber die nämlichen Motive etwas behäbiger wiederholen) ist vergoldetes Zinnwerk.

Seine Bewegungsreize sind von höchster Lebendigkeit, ja von geradezu nervösen Energien gekrümmt und geschnellt, kompliziert, ja beinahe wirr in ihrer gegenseitigen Durchdringung, aber die Bandzüge, die Blattranken, die Fiederungen sind von solcher Schlankheit, von so spitziger Feinheit, ein schmalzügiges Sprießen, daß auch das Formale in diesem Raum, bei aller sprühenden Fülle, nur den Eindruck hellster munterster Beweglichkeit vermittelt.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 99, 150, 158, 166—169, 179, 192 und Abb. 80. Siehe auch Text S. 98 f., 111.

TAFEL 99
BLICK AUS DEM VENEZIANISCHEN ZIMMER INS SPIEGELKABINETT

[Raum 37 und 36]

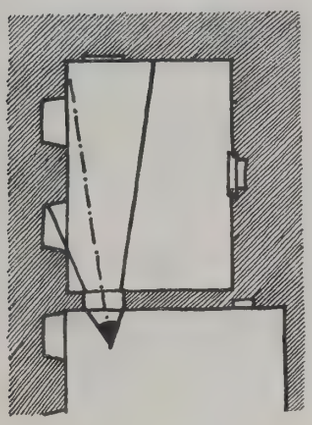


Auf den Wert vergleichender Betrachtung der Tafeln 99, 109, 122, 129 zur sinnfälligen Erfassung der verschiedenen in der Würzburger Residenz vertretenen Gruppen von Stilbildern und ihrer entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge sei hier nur kurz verwiesen.

Die beiden Türdurchblicke vom Venezianischen Zimmer zum Spiegelkabinett sollen die »ruhenden« Raumbilder des Spiegelkabinetts wenigstens mit einigen wenigen Andeutungen des Köstlichsten, was dieser Raum zu bieten hat, nämlich seiner Bewegungsreize, ergänzen, zuvörderst aber noch die geringere Aufgabe erfüllen, die Kontrastwerte des Paradeschlafzimmers und des großen Prunkkabinetts zu veranschaulichen.

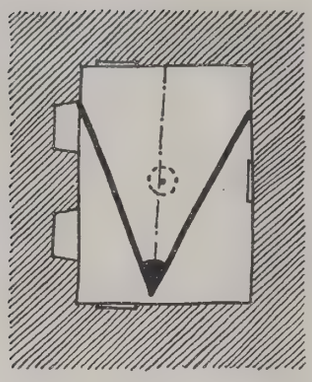
Wie sehr doch das ganze kurvige und bunte Kleinleben des Venezianischen Zimmers, das eben geschildert wurde, architektonisch gefestigt ist, zeigt Tafel 99: der Vergleich mit einem an sich reichen und fürstlichen, aber mit der Kraft seiner Schwere ein Bild voll dufttoniger Beweglichkeit umspannenden Gemälderahmen drängt sich auf. Ein ein-

TAFEL 100
EINBLICK INS SPIEGELKABINETT
1740—1745
[Raum 36]



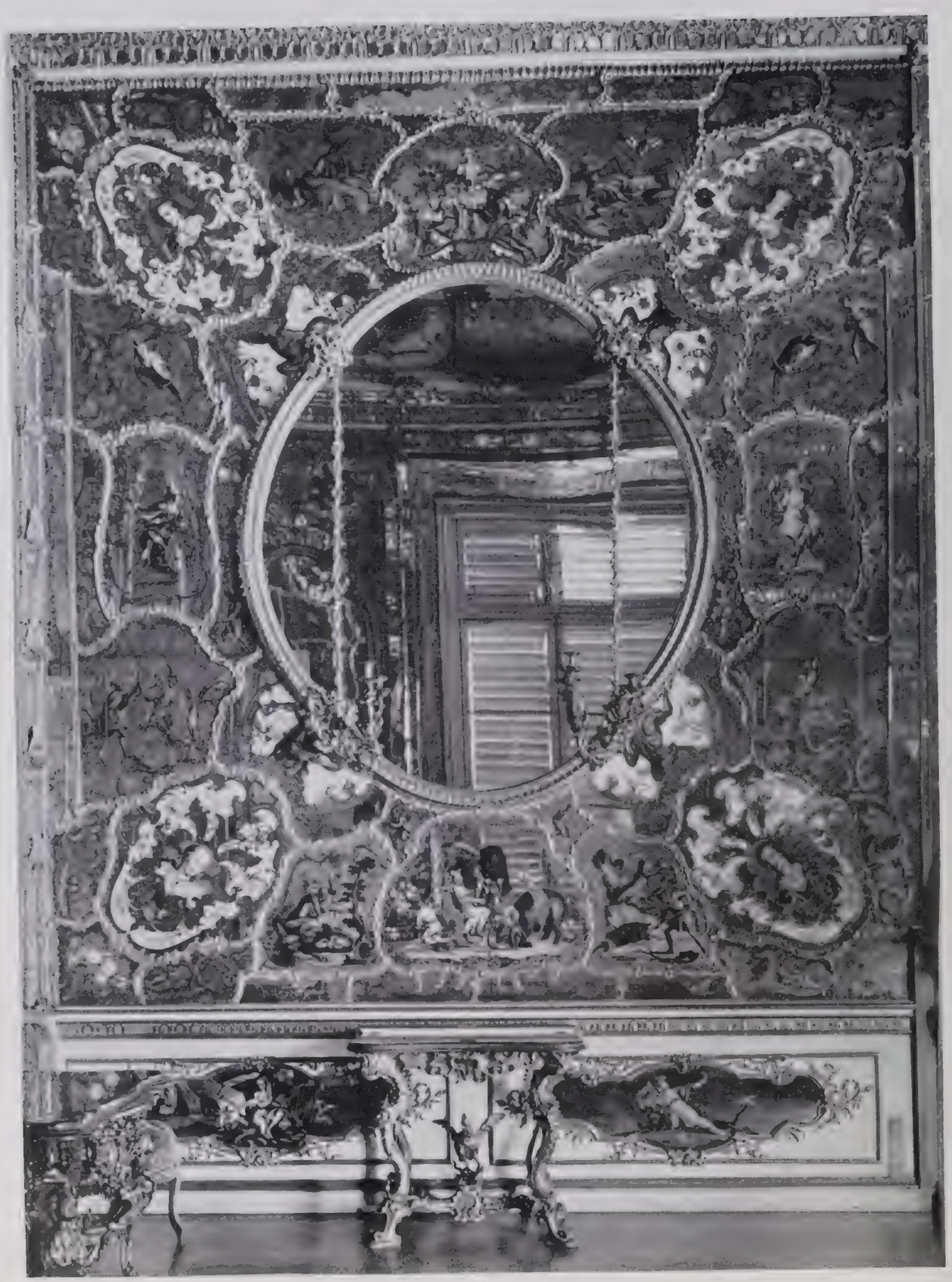
ziger Schritt weiter (Taf. 100) und abermals eine andere, eine ungeahnt neue Welt tut sich auf. Hatten für den ersten Blick noch die feierlichen Senkrechten der Türpfosten und Fensternischen, die rechtwinklige Gemessenheit der Türrahmen das flimmernde Spiel, dessen beweglicher Duft schon zu uns herwehte, mit überlegener Macht gefesselt gehalten — nun ist es, als hätten sich diese Fesseln lautlos gelöst, als wichen die raumbegrenzenden Ebenen nach allen Seiten aus, als steige ein feines Klingen, als blühe ein in neuem Sinne buntes, ein Leben von ganz anderem Formen- und Kurvenreichtum zu einer vorher nie gekannten Freiheit auf. Der Bewegungsreiz dieses »sich entfaltenden Raumes«, den der Eintretende genießt, ist nicht von einem einzigen, ruhigen Standpunkt aus zu fassen, in kein unbewegt stilles Bild zu schließen. Einzig die Intensität macht Taf. 100 offenbar, mit der die seltsame, kurvige, unfaßliche Innenteilung der Flächen, der entfesselte Eigenwille dieses Schmuckwerkes die geradlinigen Außengrenzen übertönt, ihre stille Gehaltenheit zu zerbrechen scheint, und die eigentümlich hochgetriebene Wölbung (vgl. den Weißen Saal), mit der die Mulde der Decke nach oben steigt.

TAFEL 101
SPIEGELKABINETT
1740—1745
[Raum 36]



Wer eingetreten ist, mit den Flügeln der Türen den spiegelfunkelnden Raum rings völlig um sich schließt, wird lang, länger als irgendwo anders, von dem Reiz rein sinnlicher Eindrücke festgehalten, die ihn fassen, ihn wiegend hierhin und dorthin tragen und ihn doch immer wieder zur schwebenden Ruhe einer eigentümlichen Grundempfindung zurückbringen, die mit Worten nicht ausgedrückt werden kann; er braucht geraume Zeit, bis er mit dem Verstand die Mittel, die hier wirken, erfaßt hat, zum Sinn des formalen und farbigen Aufbaues gedanklich durchgedrungen ist. Vielleicht kann es kein höheres Werturteil über dieses Kunstwerk geben als die Feststellung dieser Tatsache. Denn, wenn irgendwo, bedeutet hier die Erreichung des verstandesmäßigen Zieles völliger Bewußtheit über die Geheimnisse des sinnlichen Vorganges Ernüchterung und Verarmung; das »System« erscheint nun bei allem Reichtum klar, die Gruppen der verarbeiteten »Formstücke« und Farben so übersichtlich, daß man zum urteilslosen, empfindenden Schauen, von dem man ausgegangen war, sich zurückwendet, um den unerhörten Reichtum der Eindrücke in einem auch nur einigermaßen entsprechenden Erinnerungsbild mit fortzutragen.

Farben: Alle Holzteile (die Lambris der Wände und Fensternischen und die Türflügel) weißplaniert mit vergoldeten Leistenstäben und ebensolchem Ornamentschmuck, der (mit Ausnahme der Türen) rückseitig bemalte Spiegelfelder umrahmt. Die Deckenmulde ganz stuckiert: auf weißpoliertem Grund das Ornament in heller, metallisch wirkender Goldfassung, das Figürliche und besonders die Reliefdarstellungen der Weltteile in den vier Winkeln emailartig und in bunten Bronzetönen bemalt. Die Wände in der ganzen Erstreckung der Rechteckfelder von der Lambris bis zum Gesims als einheitlich um die Hauptachsen geordnete Gefüge von Spiegelfeldern dekoriert: der breite Hauptrahmen der großen Mittelspiegel und die schmalen stukkierten Konturfassungen der Nebenfelder in hellem Gold. Die rückseitige Bemalung der Spiegelfelder in zwei Tongruppen: von dem zu einer Art Wandgrund sich zusammenschließenden, mit rotgoldenen kleinen Figuren besetzten weichen dunklen Graublau der »Nebenfelder« heben sich in den Diagonalachsen weißgrundige Felder mit bunter und goldener Bemalung augenfällig, in den Hauptachsen weniger deutlich buntbemalte spiegelgrundige Felder ab. Alle blaugrauen Tongründe und die



TAFEL 102
SPIEGELKABINETT: EIN FELD DER KAMINWAND
1742—1745

[Raum 36]

sämtlichen Spiegelflächen sind (mit Ausnahme der großen gerahmten Mittelspiegel) durchspielt von messingfarbenem, mit schwarzen Linien schattiertem Rocailleornament, das je nach dem Lichteinfall mit der dunklen Umgebung sich bindet oder metallisch blinkend hell herausleuchtet. Der Lüster aus milchfarbigem mattem Glas. Der Kamin von rein schwarzem, nur mit wenigen weißen Adern durchzogenem Marmor. Die Sitzmöbel (mit denen des Venezianischen Zimmers zusammengehörig) mit weiß-goldenen Holzteilen und hellbunten, weißgrundigen Gobelinbezügen. Die Tische vergoldet, ihre Rocailleplastik mit (teilweise ebenfalls bemalten) Spiegeln reich durchsetzt, ihre Platten in gleicher Hinterglasmalerei wie die Wände ausgeführt.

Was diese Überfülle zur Einheit bindet, ist das Motiv des »Spiegelblinkens« mit spitzigen Weißlichtern aus grauen indifferenten Tiefen und die gegenstrophige Begleitung dieser weißen Lichter mit metallischem Goldglanz. Mit beidem ist der Raum übersprüht, alles rein Farbige ist dem untergeordnet, zu wichtigen Teilen sogar angeglichen: mit dem weißen Blinken der Lichter gehen die weißen Farbenflächen der Holzteile und des Plafonds zusammen, der blaugraue Farbengrund der Spiegelnebenfelder erscheint von manchem Standpunkt aus im Ton überraschend gleichartig jenem indifferenten samtweichen Grau, als das alle Schatten (allgemein und hier zumal) in blanken Spiegeln erscheinen. Auch das Gold löst sich in drei Graden, aus den rottonigen Tiefen der kleinen Figurenszenen über das warme Hellgold der plastischen Ornamentik und den hellgelben Messingglanz der Rocaillemalerei in den Spiegeln in das hellste Licht auf. Die eingestreuten bunten Farben der Spiegelmalereien — der Köpfe, Blumen, Vögel, Gewandfiguren — und die bunten Teile des Plafonds gehen in den geschilderten herrschenden Haupttönen völlig auf, nur der Nahblick kann sie bei hellster Beleuchtung in ihrer »Buntheit« genießen. Für den Gesamteindruck spricht nur der wundervoll harmonische und vornehme Dreiklang aus Graublau, Gold und Weiß.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 103—105, 141, 160, 171f., 184f., 193, 196 und Abb. 102.
Siehe auch Text S. 114f.

TAFEL 103
SPIEGELKABINETT: DECKE
1740—1741
[Raum 36]

TAFEL 104
SPIEGELKABINETT: EINBLICK MIT TEILSTÜCK EINER TÜRE
1740—1745
[Raum 36]

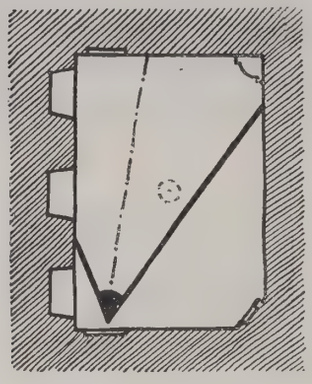
TAFEL 105
SPIEGELKABINETT: KAMIN MIT OFENSCHIRM
1740—1745
[Raum 36]

TAFEL 106

ZWEITES ALEXANDERZIMMER

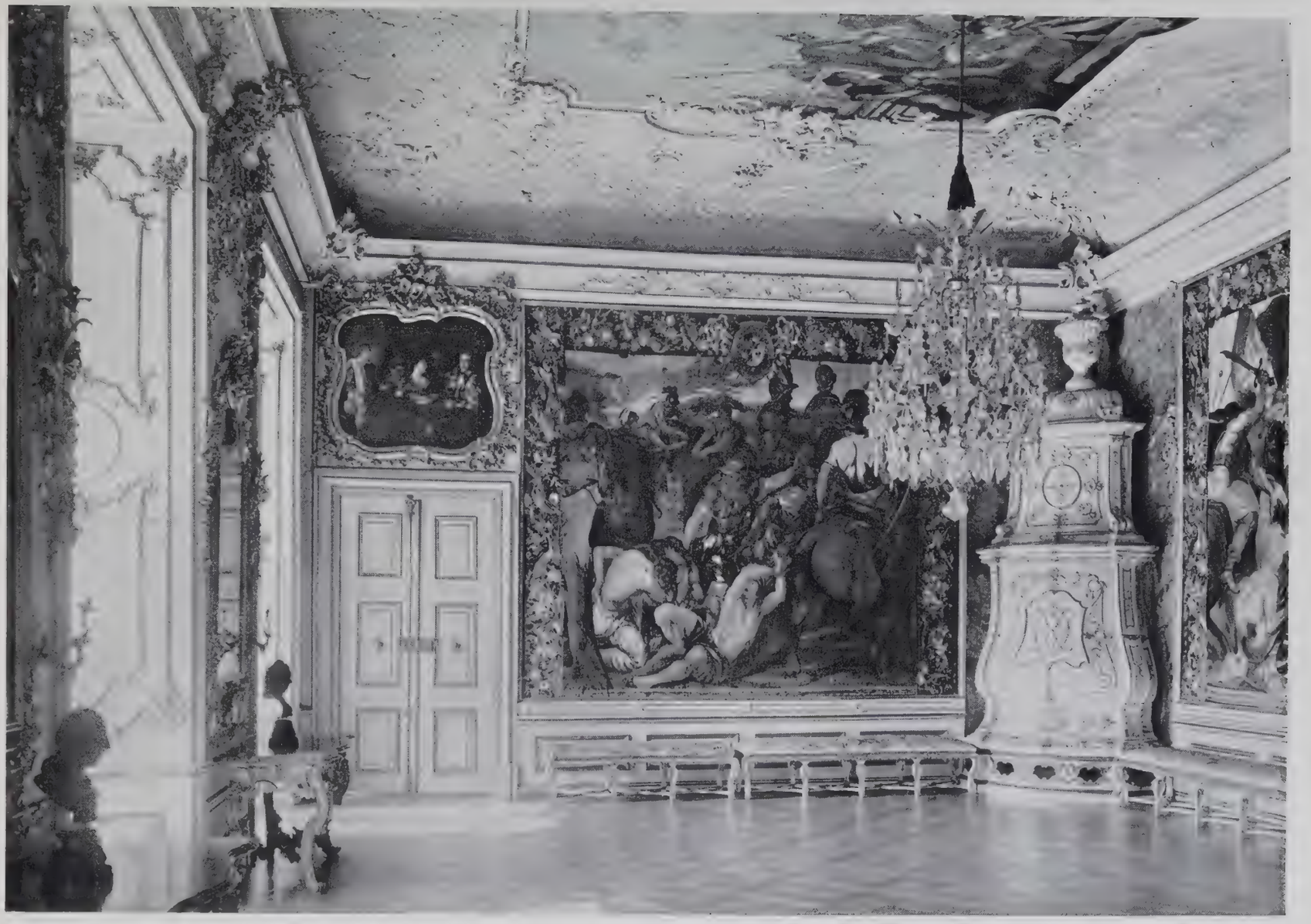
1744—1746 (VOLLENDET 1750). OFEN VOR 1739

[Raum 41]



Die Tafelreihe 106—128 zeigt den Prozeß der völligen Auflichtung des Farbgeschmacks im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts an einer zusammenhängenden Kette von seltener Lückenlosigkeit der Glieder (die allerdings zwischen »Gesellschaftszimmer« (Raum 44) und »Napoleonzimmer« (Raum 45) einmal die Spanne von mehr als einem Jahrzehnt überspringt).

Farben: Holzteile (Lambris, Türen, Fenstergewände) weiß mit goldenen Rahmenleisten und Stuckzieraten. Die Stuckornamentik der Decke rein weiß, ebenso farblos die Corniche, weiß auch (nicht mehr vergoldet!) die Rahmung des Plafondgemäldes. Das Plafondgemälde heller als das des ersten Alexanderzimmers, mit vielen lichten, gelben und hellroten Tönen, dunkle Farben nur im Vordergrund, der ganz als Repoussoir behandelt ist. Rahmen und Ornamentik der Supraporten, der Pfeiler- und des Kaminspiegels ganz vergoldet. Der Kamin aus blauschwarzem Marmor mit vergoldeter Mittelkartusche und lichtgelben Zwickelfüllungen. Der Ofen weiß mit Goldzieraten. Der Ofenwinkel mit grau und fleischrot gesprenkeltem Stuckmarmor verkleidet (keine rahmenden Pilaster mehr!) und mit

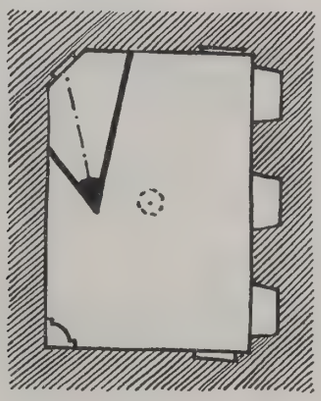


TAFEL 107

ZWEITES ALEXANDERZIMMER: KAMIN MIT STUCKIERTEM SPIEGELAUFSATZ

1745 (VERGOLDET 1750)

[Raum 41]



vergoldetem Stuckornament belegt. Die tiefen Töne des Plafondgemäldes finden Gegenhalt in den Farben der sehr dunkel, fast schwarzgrundig wirkenden Supraportenbilder und vor allem der Alexanderteppiche, deren charakteristisch niederländischer Farbcharakter den ganzen Raum beherrscht: aus dem grauen Mittelton und braunen oder ganz dunkelblauen Tiefen leuchten breite Flecken von sattem Gelb und Rot. Die ganz entsättigten, fast weißen Spitzlichter dieser blauen, roten, gelben Gewänder aber schaffen Beziehungen zu der weißen Helligkeit des ganzen Raumes. Die Ornamentik der Tische noch ganz in Gold, zum Teil in ganz helles, gelbes Gold gefaßt; die Sitzbänke mit weiß-goldenen Holzteilen und ganz lichten, helles Blumenmuster auf silberweißem Grund aufweisenden Bezügen. Der Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Auf dem weißen Holzgrund sprechen nun auch die Beschläge im farbigen Gesamtbild mit: Fensterbeschläge vergoldet, vom Türbeschläg die Zierstücke vergoldet, die Schloßkästen und -riegel blau angelaufener Stahl.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 142, 153, 180, 195. Siehe auch Text S. 115 f., 126 f.

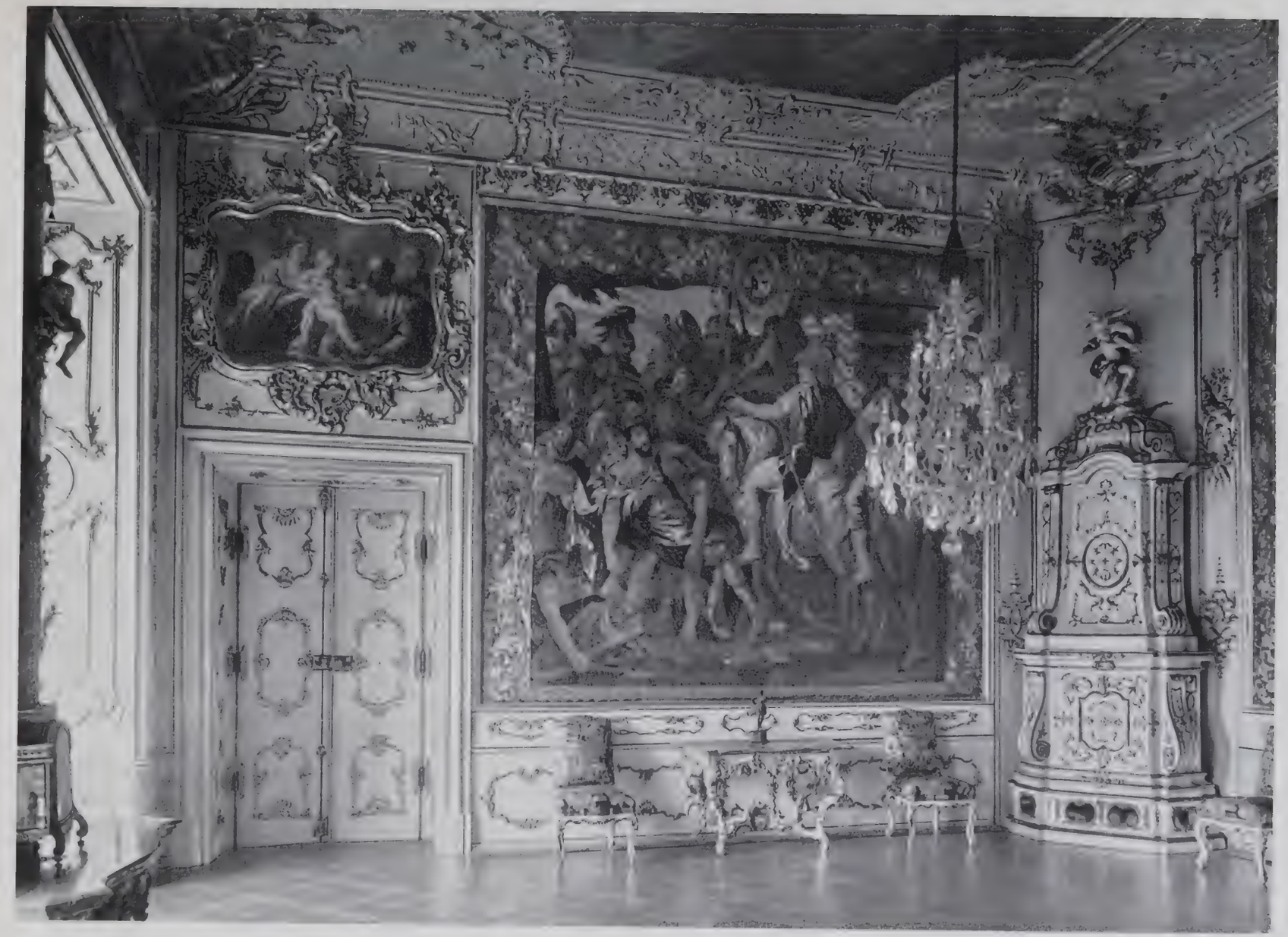
TAFEL 108
DRITTES ALEXANDERZIMMER
1744—1751 (OFEN VOR 1739)

[Raum 42]

Farben: Holzteile (Lambris, Türen, Türgewände, Fenstergewände) weiß mit vergoldeten Rahmenleisten und Zieraten (die auf Türen und Lambris aus Holz, auf den Fenstergewänden aus Stuck gearbeitet sind). Die Stuckaturen der Decke weiß, ebenso die Corniche, nur vier vergoldete Rocaillekartuschen in den vier Winkeln und über den Gobelins ein schmaler oberer Randstreifen der Wand mit einer friesartigen Reihe vergoldeter Kleinornamentik besetzt. Rahmen und Ornamentik des Pfeilerspiegelaufsatzes vergoldet, doch bereits mit weißpolierten Figuren durchsetzt, ebenso die Umrahmung der Supraporten, die die weißgrundige Rechteckfläche über den Türen keineswegs mehr ganz »füllt«. Der Ofen weiß mit Goldzieraten. Der abgeschrägte Ofenwinkel mit lichtgelbem Stuckmarmor bekleidet und mit vergoldeter Stuckzier belegt; rechts und links hier wieder senkrechte Grenzstreifen, doch keine Architekturpilaster mehr, sondern Lisenenbildungen ohne Kapitell und ohne Sockel.

Der kleine Raum läßt das plastische Leben der Ornamentik und die Farben der Gemälde und Gobelins stark zur Wirkung kommen. Die Gobelins von gleichen Tonwerten wie im zweiten Alexanderzimmer, hier viel dunkles Grünblau, auch Karminrot und einzelne Gelbtöne. Die hellen Pellegrinifarben der Supraporten prächtig dem Lichtcharakter des Raumes dienstbar: im Susannabild (Taf. 173) Lichtgelb und blonde Fleischfarben, Lichtrot und Ockergelb, im Mosesbild kommen Lichtblau, Hellgrün und Rosa hinzu. Das Plafondgemälde verwendet vor gelblich grauen Hintergrundtönen sehr dunkle Schattenfarben: neben Rot, Gelb, Blau bis ins Schwarz hinunter schattiertes Braun und Grau. Die Sitzmöbel mit weißen, von vergoldeter Ornamentik sparsam überkleideten Holzteilen und mit Gobelinbezügen: hellen Blumenmustern auf weißem Grund. Die Tische in Weiß und Gold (nicht mehr durchgängig in Gold!) gefaßt. Der Lüster aus farblosem Glas ohne Metallteile, Fensterbeschläge vergoldet, von den Türbeschlägen die ornamentierten Teile vergoldet, die Pfeifen der Türangeln und die Schloßkästen blau angelaufener Stahl.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 144, 161, 173, 174, 176, 186. Siehe auch Text S. 115 f., 126 f.

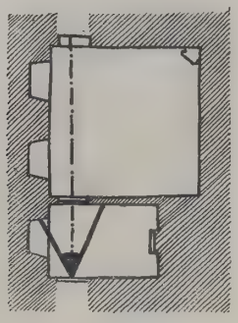


TAFEL 109

ROTES KABINETT, TÜR MIT DURCHBLICK ZU DEN ALEXANDERZIMMERN

1744—1751

[Raum 43]



Tafel 109 vergleiche man mit den Türdurchblicken Tafel 99, 122, 129. Die Blicklinie durch die Türen umfaßt nur drei Viertel der 170 Meter langen »großen Enfilade«, die seit 1770 aus einer ununterbrochenen Flucht von Paraderäumen besteht, von denen nur der südlichste, die große Galerie, nicht mehr, alles übrige unversehrt erhalten geblieben ist.

Farben: Holzteile (Lambris, Türen, Fenstergewände) weiß mit vergoldeten Profilleisten und Zieraten, die auf Türen und Lambris aus Holz, auf den Fenstergewänden aus Stuck gearbeitet sind. Wandbespannung und Möbelbezüge karmoisinroter Seidendamast (erneuert). Plafond ohne Gemälde und ohne farbige Fassung: weiße Stuckaturen auf ganz lichtgrau wirkendem Flächengrund; auch das Hauptgesims weiß mit vier weißen Eckkartuschen. Supraporten- und Spiegelumrahmung in Goldfassung, ebenso die Ornamentik des Spiegelaufsatzfeldes, das jedoch den weißen Grund stark in die Erscheinung treten läßt. Kamin aus rötlich und grau spielendem Achatmarmor. Holzteile der Stühle, der Ziertische und des Kaminschirms in Weiß und Gold gefaßt. Platten der Ziertische in Stuckmarmor: goldbraun mit imitierten Kupferstichblättern in der

TAFEL 110
ROTES KABINETT: KAMINWAND
1744—1751
[Raum 43]

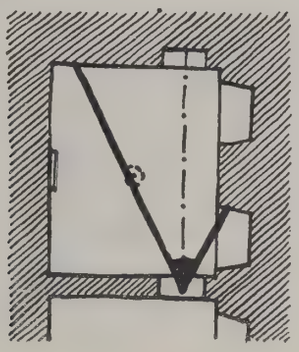
Mitte. Die Wandleuchter am Kaminspiegel imitieren blattreiches Pflanzenwerk, »emailliert« in Grün-, mit Braun- und einzelnen Rottönen. Die Supraportengemälde sehr dunkelfarbig wirkend, das Bild der Auffindung Mosis (Taf. 109) mit reizvollen dunklen Grüntönen. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Fensterbeschläge vergoldet; Türbeschläge: ornamentierte Teile vergoldet, Schloßkästen und -riegel blau.

Die auffallend schlichten holzgeschnitzten Zieraten der Vertäfelungen stammen zweifellos ebenso wie die sämtlichen Stuckzieraten aus der Zeit Friedrich Carls (zwischen 1744 u. 1746, s. Text S. 115 f., 126 f.) Die Stuckornamentik des Spiegelaufsatzes und der Decke zeigt, obgleich in den Einzelheiten deutlich die Bildungen um 1744, in Verteilung und Anordnung sowie in der Wahl des gegenständlichen Beiwerks die feinste Rücksichtnahme des Künstlers auf die kleinen Abmessungen des Raumes. In diesem Sinne stehen Komposition und Gesamtcharakter der Decke in der Tat (wie Mader Inv. S. 453 schreibt) »dem Frührokoko nahe«.

Einzelheit dieses Raumes auf Tafel 145. Siehe auch Text S. 115 f., 126 f.

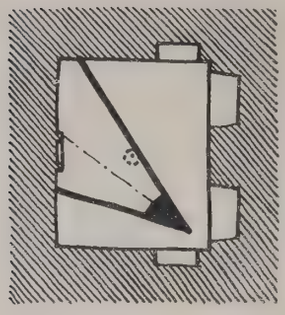
TAFEL III
GESELLSCHAFTSZIMMER: FENSTERWAND UND TÜRE ZUM NAPOLEONZIMMER
1744—1751

[Raum 44]



Farben: Holzteile (Lambris, Türen und Türgewände, Fenstergewände) in Weiß mit sparsamer Vergoldung. Decke mit weißem Stuck auf kaum merklich abgetöntem lichtgrauem Grund. Hauptgesims weiß und ganz schmucklos, nur vier weiße Eckkartuschen in den Winkeln. Die jetzige Wandbespannung weißgrundige, gelblich und grün gemusterte Seide, im Gesamtton hell gelbgrün wirkend. Auf diese Hauptfarben nun auch die farbige Fassung der Stuckaturen an Supraporten und Spiegelrahmen eingestellt: gleichwie die vielfach gebrochenen Rahmenleisten der Blendfüllungen an den Fenstergewänden selbst schon weiß, nur mit einzelnen Goldlinien gegeben sind, ist auch dort die Ornamentik nicht mehr durchgängig in Gold, sondern in Weiß mit Gold gefaßt, das Figürliche weißpoliert, das gesamte plastische Reliefwerk aber von lichtgrünen Flächenrücklagen sich abhebend. Kamin, ebenso zwei Tischplatten aus gelblich bis rötlich spielendem Achatmarmor; die Platte des Fensterpfeilertisches weißer Marmor. Eingestellt klassizistische Sitzmöbel mit hellvergoldeten Holzteilen und rotviolettlichen Tönen in der Seidenbespannung. Die Supraportengemälde sehr dunkel wirkend; die Porträts des Kaiserpaares in völlig vergoldeten geschnitzten Rahmen gleichfalls große dunkeltonige Flecken und mit den Gewandfarben (viel rot) Zeugen der starkfarbigen früheren Zeit, der sie entstammen. Wandleuchter emailliert in pflanzlich dunkelgrünen Farben mit weißen Porzellanblüten. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Fensterbeschläg vergoldet. Vom Türbeschläg

TAFEL 112
GESELLSCHAFTSZIMMER: KAMINWAND
1744—1751
[Raum 44]



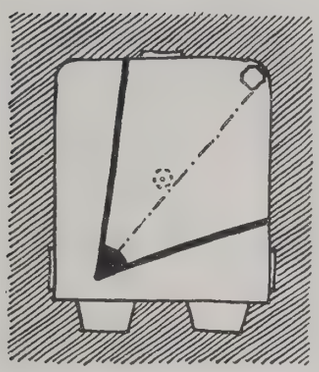
die ornamentierten Teile vergoldet, die Pfeifen der Türangeln, Schloßkästen und -riegel blau angelaufener Stahl.

Das gesamte Täfelwerk und sein Schmuck, auch der Fenstergewände, ist im Gegensatz zu den sämtlichen benachbarten Zimmern in Holzschnitzerei ausgeführt: zweifellos Zeugnis der ursprünglichen Absicht zu vornehmster Ausstattung des Raumes als großes Kabinett der nördlichen Gartenzimmerflucht. Trotzdem war der Decke schon unter Friedrich Carl völlige Farblosigkeit bestimmt. Das Ornament der Tür- und Lambrisfüllungen (gleich denen im Roten Kabinett) von einer auch für die vierziger Jahre auffallenden Einfachheit, die wiederum an weit frühere Bildungen erinnert, dem Geschmack der Jahrhundertmitte an weißgespannten Füllungsflächen aber sehr entgegenkam (s. Text zu Taf. 162). Die Stuckdecke ist eine der wertvollsten und eigentümlichsten Spätleistungen des Antonio Bossi (siehe Text z. Taf. 145 f.), die grandiosen Spiegelaufsätze, in denen sich Figuren- und Ornamentwerk aufs glücklichste verbinden, seine letzten derartigen Schöpfungen in der Würzburger Residenz, denen nur die nicht unmittelbar vergleichbaren Kaminaufsätze des Kaisersaales mit ihrer reinen Rahmenornamentik folgen. Die jetzige Wandbespannung stammt aus klassizistischer Zeit; in der Greiffenklauperiode ist dieses »Grüne Zimmer« wohl mit etwas dunklerem »grünem Halbdamast« bekleidet zu denken.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 146, 162, 181, 187, 197. Siehe auch Text S. 115 f., 126 f.

TAFEL 113
NAPOLEONZIMMER
1744—1764 (BETTEN 1812)

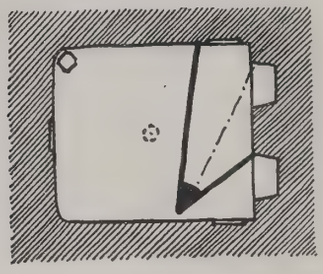
[Raum 45]



Mit dem »Napoleon-Zimmer« (so benannt seit dem Besuche Napoleons I. und seiner Gemahlin, für die 1812 die beiden Empirebetten und -nachttische hier aufgestellt wurden, aber schon früher als Schlafzimmer ausgestattet) beginnt die Reihe der unter Seinsheim frühklassizistisch, besser gesagt im Stil des Spät- und Nachrokoko eingerichteten letzten Paradezimmer.

Farben: Den Eindruck beherrscht heute das laute Karmoisinrot der (erneuerten) Wandbespannung, das große rechteckige Wandflächen von den hellen mit Holz und Stuck verkleideten Raumteilen völlig lostrennt. Holzvertäfelung, mit Stuckornamentik belegt (Lambris, Türen, Fensterwand und Fensternischen sowie die beiden abgerundeten Raumwinkel auf der den Fenstern gegenüberliegenden Seite): weißplanierte, fast leere Flächen, von Rahmenprofilen umzogen, die sich mit schmalen Goldlinien und rosafarbenen Zwischenstreifen abheben. An diesen Rahmenleisten»befestigt« hängen lockere Blütenketten, bunt aber dunkelfarbig und matt gefaßt, und in diesen vergoldete Musikembleme auf den weißen Flächenspiegeln. Die nämlichen Farben in der Supraportenstuckierung: vor dem rosa grundierten Rechteckfeld über der Tür das weiße zügige Rankenspiel der Ornamentik, die Profile der Ge-

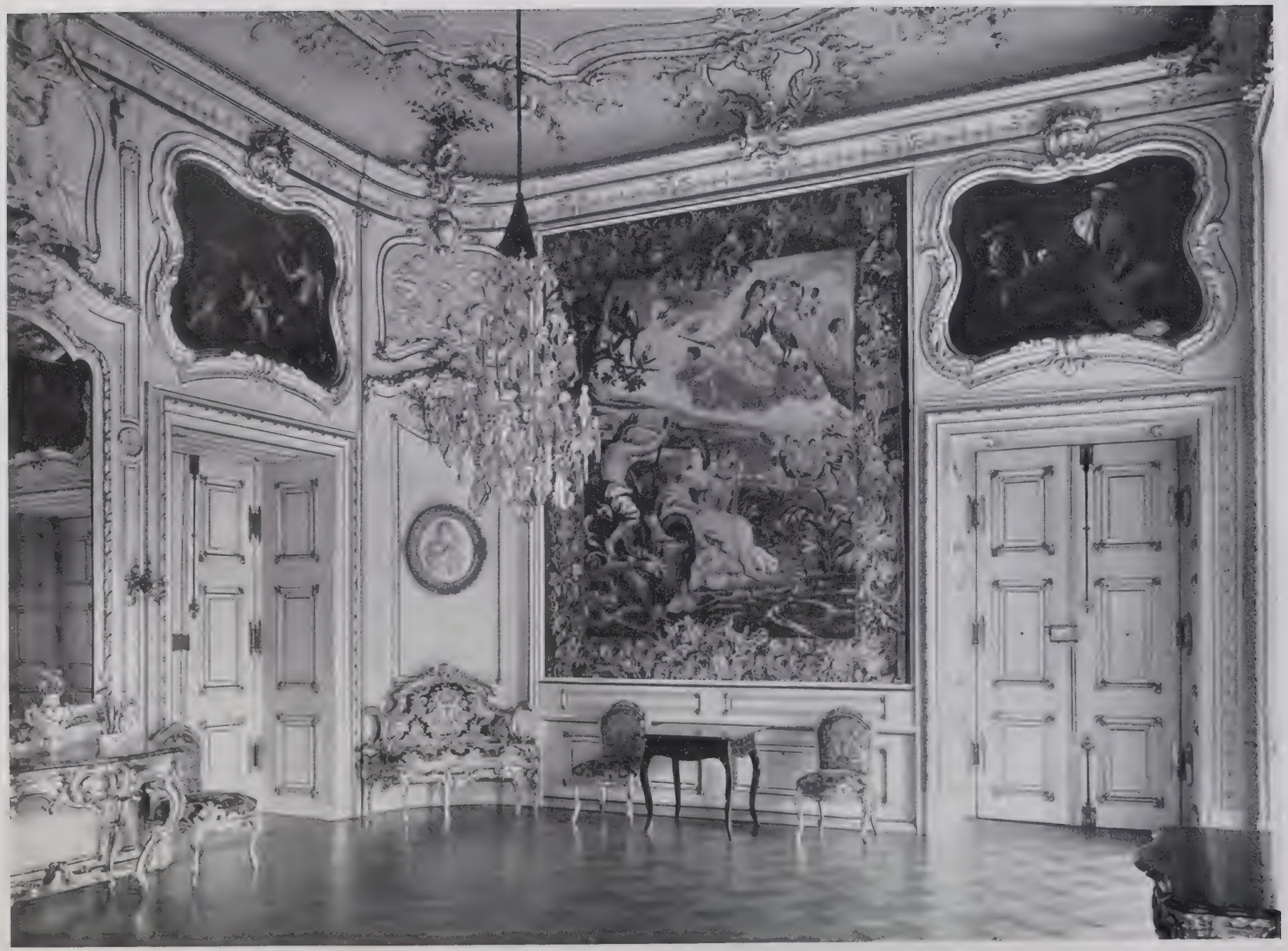
TAFEL 114
NAPOLEONZIMMER: FENSTERWAND UND TÜRE ZUM SOUPERZIMMER
1763—1764
[Raum 45]



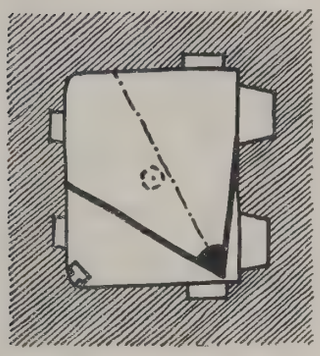
mälderahmung in Weiß und Gold wechselnd, so daß das farbige Gewicht der Fassung nach innen sich steigert, mit bunten Blüten besetzt, von einem farbig und formal gesammelten Mittelakzent überragt. Mattfarbige Blüten auch in der Ornamentik der Tür- und Fensterumrahmungen verwendet. Der Plafond zeigt das Rosa als herrschenden Flächengrund, auf dem die krause Randornamentik weiß, die Ranken, Strahlen, Putten und Blütenketten des Zentrums (siehe Taf. 147) weiß, bunt und golden stehen.

Die frühklassizistische Möblierung (Sitzmöbel, Ziertische, Baldachinaufsatz) in Goldfassung, aber in zwei verschiedenen Farbtönen: die »Architekturteile« in rötlichem, die Zopfgirlanden und naturalistisches Blattwerk in gelbem Gold. In den nämlichen Farben (Weiß, Rosa, zweierlei Gold, einzelne bunte Blüten) auch die Rahmen- und Aufsatzdekoration des Fensterpfeilerspiegels. Die Empirebetten und -nachttische ganz in Hellgold. Ofen weiß, von sparsamen Goldstreifen und buntem Blumendekor in den Füllungen belebt. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Wandleuchter und Fensterbeschläg vergoldet. Türbeschläg: ornamentierte Teile vergoldet; Pfeifen der Angeln, Schloßkästen und -riegel blau angelaufener Stahl.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 147, 154. Siehe auch Text S. 116, 127, 134.



TAFEL 115
SOUPERZIMMER
1766 f.
[Raum 46]

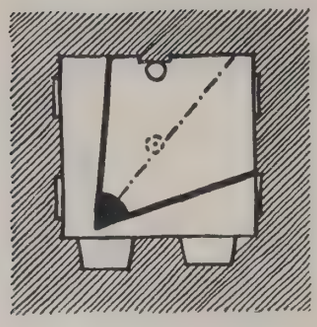


Farben: Mit Ausnahme der Gemälde- und Gobelinflächen und der Möbel der ganze Raum in Weiß mit ganz sparsamer verschiedentoniger Vergoldung. Aus dem Weiß der Deckenstuckaturen ist durch Goldfassung nur die Mittelrosette, der äußerste Randstrich des vielfach geknickten Flachrahmens und einzelnes in den Kartuschenbildungen der Randornamentik herausgehoben; in gleicher Weise werden Zierstäbe, Leisten, Eckstücke und Mittelakzente an Gesims, Tür- und Fensterrahmen, allem Täfelwerk (das durchwegs in Stuck auf Holzgrund ausgeführt ist) leicht betont. Wo sich mehr plastischer Zierat häuft, an den Spiegelumrahmungen und -aufsätzen und auf den Gesimsen der abgerundeten Vertäfelungen der Innenwinkel, ist er durch drei verschiedene Färbungen der Goldfassung gelockert und »gegenständlich« unterschieden (auch dies ein Merkmal des deutlichen Zuges zum »Naturalistischen«!): in hellgelbem Gold das naturalistische Lorbeerlaub, die Zopfgirlanden und Palmwedel, in ganz rotem Gold einige naturalistische Rosen und Muscheln an den Endigungen der schmalen Panneaustreifen; alle übrigen Vergoldungen im ganzen Raum, einheitlich und durchgehend auch die Fassung der Holzteile der Tische und Sitzmöbel in rötlichem hellem Gold. Ofen mit ebensolchen Goldlinien und rosafarbenen Füllungsmalereien. Die Seidenbezüge der Sitzmöbel dunkelrosa mit silbernen Blumenmustern. Außer diesen Farbflekken (die heute durch zwei warmbraune Möbelstücke noch vermehrt werden) stehen in dieser allgemeinen Helligkeit noch die ganz dunklen Akzente der fast schwarzgrundig wirkenden Supraportenmalereien und die bestimmenden großen Tonflächen der Gobelins in niederländischer Farbhaltung: grünlich-grau mit einigen breiteren blaugrünen Flächen in der Landschaft, einigen starken Lokalfarben in den Gewändern (zwei Rot, einem Zitronengelb, einem Orangebraun), in den Blumengewinden der Umrandung weiße, rote und blaue Töne. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Wandleuchter und Fensterbeschläge vergoldet. Türbeschläge messingfarbig mit blauen Pfeifen und Riegeln.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 148, 182, 191. Siehe auch Text S. 116, 127, 134.

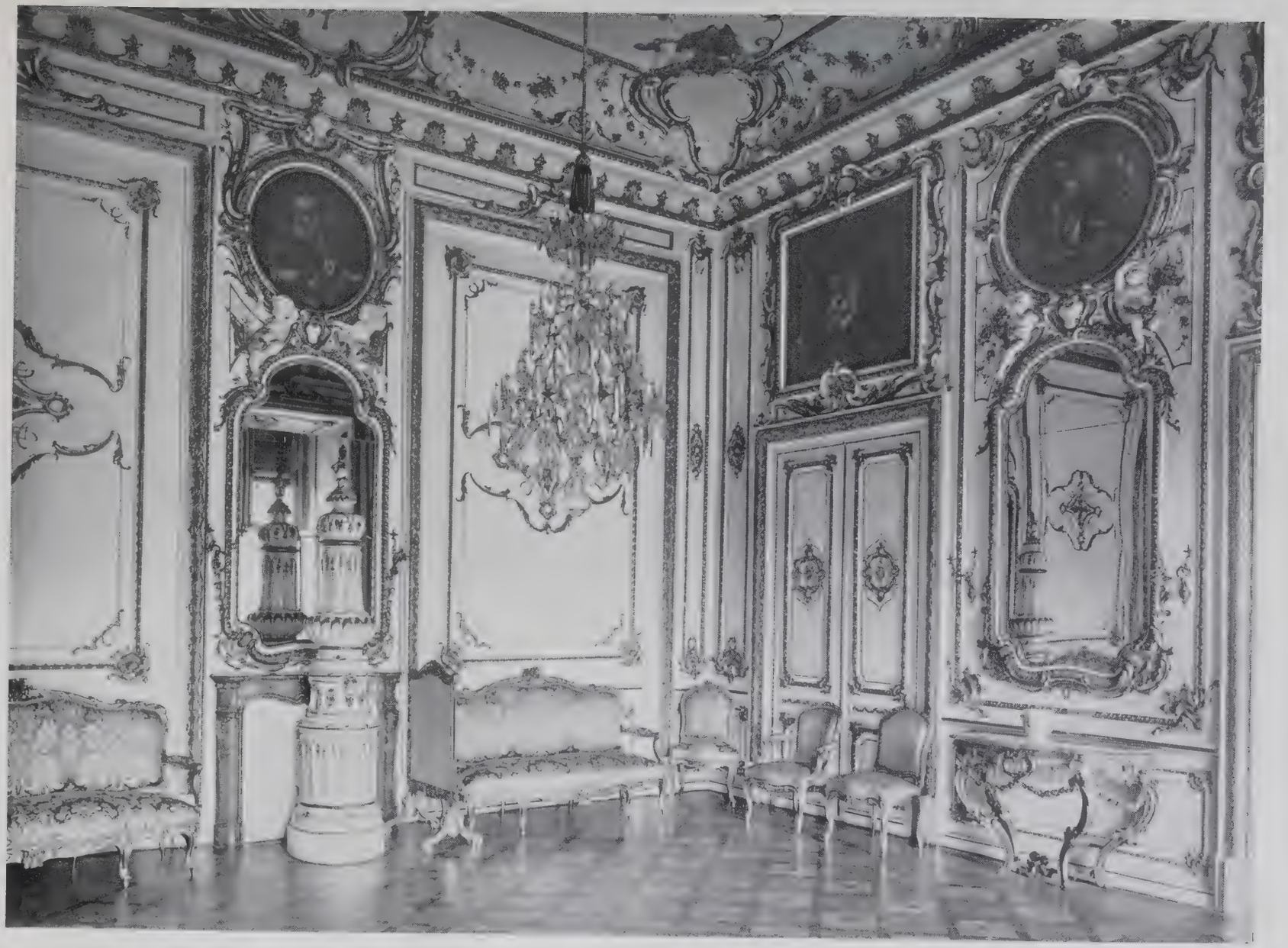
TAFEL 116
TEEZIMMER
1767 ff.

[Raum 47]



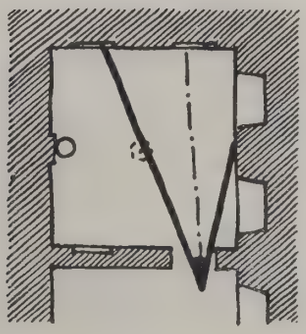
Farben: In diesem Raum ist die Vergoldung wieder reicher als im vorigen verwendet, dafür aber fast die ganze farbige Ausstattung der Wände und der Decke auf den Zweiklang von Weiß und ganz hellem, zartem Gold gestimmt.

Um dieser farbigen Gemessenheit und seiner formalen, lebendigen, aber lockeren Einheitlichkeit willen kann und muß das Teezimmer als künstlerisch reinste und wertvollste der Spätschöpfungen den Paradezimmern selbst der vierziger Jahre zur Seite gestellt werden. Es ist — im Gegensatz zum Souperzimmer, das, obwohl früher, infolge außerwürzburgischer Einflüsse (siehe Text S. 132 ff. und Anm. 439) weit mehr mit klassizistischen Stilelementen durchsetzt ist, und im Gegensatz zum Grünen Eckzimmer, in welchem die Erinnerungen an das Rokoko nur mehr mit Gewaltsamkeit am Leben erhalten sind — der letzte Rokokoraum der Würzburger Residenz. Wenn es in den Ingelheimer Zimmern (s. Text S. 88, 138 und Taf. 120—128 und zugehörige Texte) in anderem Sinne, nämlich an dem tatsächlichen Nebeneinander von Leistungen des Vor- und Nachrokoko möglich ist, die Gemeinsamkeiten zwischen dem Anfangs- und Endpunkt einer halbhundertjährigen Entwicklung zu fassen, hier im Teezimmer werden diese Gemeinsamkeiten von innen heraus verständlich, bis auf einzelne Formmotive gegenständlich faßbar. Wie am Rande des Plafonds wieder eine richtige Corniche-Bildung entstanden ist (nur jetzt dem Gesims, das sie ehedem umschlossen hatte, oben noch »hinzuaddiert«), wie in dieser Corniche und allenthalben über Spiegeln und Supraportenrahmen wieder richtige geschlossene, symmetrische Kartuschen wiederkehren, daneben auf die nun geradlinigen und kreisförmigen Rahmenzüge übergreifend unmittelbare Erinnerungen an Rollwerkbildungen zu finden sind, wie die Vergoldung bemüht ist, die



TAFEL 117
TEEZIMMER: WAND ZUM GRÜNLACKIERTEN ZIMMER
1767 ff.

[Raum 47]



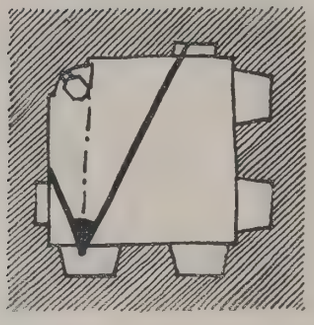
großen Rahmenprofile der Türen und Wandfelder, ja auch die Spiegelrahmen samt dem daran wuchernden Muschel- und Blattwerk durch völlige Goldfassung ohne weiße Zwischenlinien als kompakte Massen wirken zu lassen — das alles und manche andere gegenständliche Einzelheit erinnert unwillkürlich an die Zeiten der Régence, da selbst aus dem strengen Rahmenwerk des Stiles von Versailles die Kurvenlust übermächtig hervorgebrochen war. Nur daß die Bewegung, die wir auf dem nämlichen Entwicklungspunkt zu fassen bekommen, nunmehr gerade die gegenläufige ist. Die einzelne Kurve ist schwerfällig und steril oder nur mehr müde gefällig, die auffallenden Breitproportionen, die sich finden (Taf. 116), sind die des behäbigen Alters, nicht mehr die ungeschlachter Jugendkraft. Man beachte (am deutlichsten an den Supraportenrahmen), wie alle Rocaillekurven schon unorganisch neben den selbständig gewordenen, die Disposition allein bewältigenden geradlinigen Rahmenzügen kleben.

Die kreisrunden und quadratischen Gemäldeflächen wirken fast schwarz (mit ganz vereinzelt herausleuchtenden Gewand- und Fleischfarben). Holzteile der Tische und Sitzmöbel mit dem gleichen Hellgold wie die Stuckornamentik, und zwar durchgängig (ohne weiße Zwischenlagen) gefaßt. Bespannung der Möbel und des Kaminschirmes gelber, silberfarbig geblumter Seidendamast. Kamin und Tischplatten aus achatfarbigem Marmor. Der Zierofen bringt mit seinem dunkelgrünen und goldbraunen Dekor auf dem weißen Fayencegrund reizvolle Gegenfarben in das Gesamtbild; einen prächtigen farbigen Sockel des Raumes schafft der auf hellbraunem Grund mit zweierlei warmem Dunkelbraun aus kostbaren Hölzern eingelegte Fußboden. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Wandleuchter und Fensterbeschläge vergoldet.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 149, 155, 163. Siehe auch Text S. 116, 127, 134.

TAFEL 118
GRÜNLACKIERTES ZIMMER
1769—1774

[Raum 48]



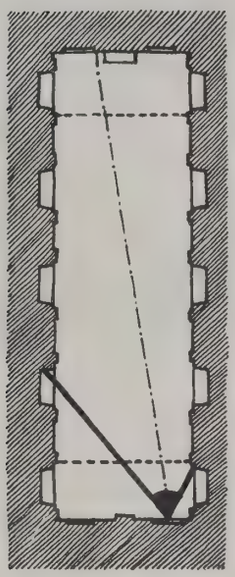
Farben: Die ganzen Wände, Lambris, Türen, Fensternischen und die Decke (mit Ausnahme von deren Mittelfläche) auf metallisch glänzender Grundierung mit grünem, transparentem Lack überzogen, von dem sich die helle reichliche Vergoldung der erhabenen ornamentalen und figürlichen Stukkierung außerordentlich »laut« abhebt. Die Hauptfelder der Corniche, die runden Felder über den Spiegeln, die Supraportenflächen und die unteren Teile der Panneaux des Ofenwinkels und der Fenstergewände über der Lackierung bemalt mit spielenden Putten in landschaftlichen Szenerien; das Landschaftliche dieser Genremalereien in dunkelstem, fast schwärzlichem Grün, so daß kaum mehr als die herausleuchtenden fleischfarbenen Puttenkörper für den Gesamtanblick in die Erscheinung treten. Die oberen Teile der Panneaux, die senkrechten und wagerechten Wandstreifen außerhalb der Rahmenzüge mit naturalistischen Blumengehängen bemalt, in den gleichen Farben die erhabenen Blumengewinde auf den Spiegelrahmen gefaßt: aus gleichfalls dunkelstem Grün des Blattwerks lassen sie rote, blaue, gelbe, weiße Farbenpunkte aufblitzen; aber diese erfrischende lustige Buntheit kann vor dem derben lauten Zusammenklang des hellen Goldes mit dem starken Grün nicht aufkommen. Der Ofen weiß mit (namentlich auf der Ziervase reicher) Vergoldung. Polstermöbel mit dunkelgrünen Plüschbezügen und schwarz-goldenen Holzteilen; zwei Spiegeltische in Grün mit Gold gefaßt. Ein Spieltisch in warmem Braunton geht mit der Farbe des auf grau-hellbräunlichem Grund mit mehreren dunkelbraunen Hölzern eingelegten Fußbodens zusammen. Lüster aus farblosem, mit einigen bunten Glasstücken durchsetztem Kristall und vergoldeten Metallteilen. Glatte Beschläge, von denen sich auf den Türen nun nicht die Blauteile, sondern die vergoldeten Zieraten in grellem Goldgelb abheben. Hellvergoldete Wandleuchter.

Den grellen Farbkontrasten entspricht im Formalen die Häufung völlig verschiedenartigen plastischen Ornamentwerks: die gewaltsame Herausstellung dieser letzten Kurvenbildungen über den Spiegeln und in der Corniche unmittelbar neben den strengen, aber gleichfalls lauten uniformen Reihungen klassizistischer Ornamentik. Man beachte den Mangel der Bindung in horizontal und vertikal einheitliche Systeme: der Rhythmus der Gesimskonsolen, dem die Anordnung der Corniche-Ornamentik folgt, ist ohne jegliche Beziehung zu dem Achsialsystem der senkrechten Wände; das harte Nebeneinander grundverschiedener Lösungen und Proportionen in den oberen Endigungen der senkrechten Wandfelder geradezu ein Bild der Verwirrung.

Einzelheiten dieses Raumes auf Tafel 156, 164, 177. Siehe auch Text S. 116, 127, 134 f.

TAFEL 119
INGELHEIMER TRAKT: FÜRSTENSAAL
1771—1772

[Raum 72]



Beinahe gleichzeitig steht der Stilverwirrung des Grünen Eckkabinetts im Fürstensaal des Ingelheimer Traktes die erste rein klassizistische, kühle aber vornehme und künstlerisch geschlossene Leistung gegenüber.

Farben: Wände, Fensternischen, Türen, Emporen und Decke in kaum merklich unterschiedenen Weiß- und Grautönen. Die Stuckaturen der Decke weiß auf lichtgrauen kühlen Tonflächen. Wände, Fensternischen, Emporen und Kaminaufsätze: elfenbeinweiß polierte Flächen mit weißen Rahmenleisten bzw. weißer Reliefzier (besonders die Dekoration an den Emporen und Kaminaufsätzen und die Kapitelle unter dem Hauptgesims treten mattweiß aus ihrer Umgebung heraus). Die Pilaster der Wände stehen auf weißpolierten Basen und das ganze System auf einem Wandsockel aus dunkelgrauem, von leichten Gelb- und Brauntönen durchsetzten Marmor.

Die Kamine aus gelbem geflecktem Marmor. Die Spiegel über den Kaminen von einer innersten goldgefaßten Leiste umzogen, ebenso in schmalen goldenen Rahmenleisten die acht großen Gemälde, deren dunkle Tonwerte in dieser lichten Farblosigkeit das architektonische Gefüge festigen und besonders den rhythmischen Wechsel zwischen Pfeilern und Fenstern unterstreichen. Beschläge der weißgestrichenen Türen messingfarben mit blauen Pfeifen und Riegeln. Die jetzige Möblierung bilden holzbraune Tische und Leuchterständer und ebensolche Stühle, deren grüner Lederbezug eine leichte farbige Bereicherung bringt.

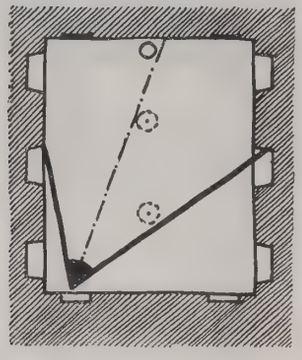
Siehe auch Text S. 137 f.

TAFEL 120

INGELHEIMER TRAKT: KLEINER WEISSER (INGELHEIMER) SAAL

1776–1778 (MÖBEL BIS 1781)

[Raum 60]



Die Folge der »Ingelheimer Zimmer« (über die Herkunft des Namens vgl. Text S. 82, 123 und Anm. 216 und 386) umfaßt die Räume der ehemaligen ersten Bischofswohnung (über diese und ihre Ausstattung siehe Text S. 84 ff. und Anm. 224).

Das jetzige farbige Bild ist erst eine Schöpfung der klassizistischen Periode, die nur in den kleineren Räumen Deckenstuckaturen von der Hand der Castelli aus dem alten Bestand übernahm, diesen aber zusammen mit ihren Neuschöpfungen eine einheitliche neue Farbenfassung gab. Der reizvolle Plafond des kleinen Eckkabinetts 64 (siehe Taf. 137) ist heute ganz weiß getüncht.

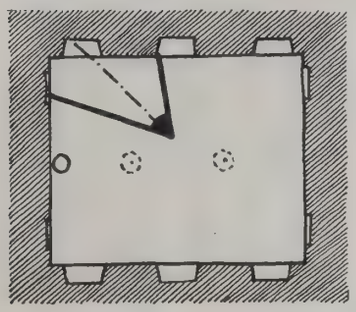
An Stelle des bisher durchgängig, selbst im Fürstensaal noch, verwendeten Goldes ist hier ausschließlich Silberfassung der Stuckaturen und Metallteile getreten. (Abgesehen von den vergoldeten Metallteilen der Lüster enthalten wenige Zimmer einzelne vergoldete Ausstattungsstücke: das Schlafzimmer 58 und der Rote Salon 59 vergoldete Wandleuchter der Rokoko- und Nachrokokozeit, das Gelbe Eckkabinett 57 einen Empirekamin mit Goldblechzieraten, das Grüne Eckkabinett 63 eine klassizistische Wanduhr.) Die sämtlichen Beschläge der Türen und Fenster sind versilbert. Mit dem (heute durch starke Schwarzpatinierung noch reizvoller gewordenen) Silber geht je ein zweiter fein abgestimmter, ganz heller farbiger Fassungston, einheitlich auf Holz- und Stuckteile angewandt, sowie geschmackvoll gewählte farbige Wand- und Möbelbespannung (die zum bedeutenden Teil allerdings der Empirezeit entstammt) köstlich zusammen.

Der Hinweis Reinhard Müllers auf die gerade 1776 unmittelbar vor Beginn der Neuausstattung der Ingelheimer Zimmer erfolgte Reise des Materno Bossi nach München und seine Vermutung, daß ihn zu den Blau-Silber- und Gelb-Silber-Stimmungen möglicherweise Eindrücke wie die der Innenräume der Amalienburg angeregt haben könnten, verdient Beachtung.

Einzelheiten aus den »Ingelheimerzimmern« auf Tafel 135—137, 157, 183, 189. Siehe auch Text S. 84ff., 138.

TAFEL 121
INGELHEIMER TRAKT: KLEINER WEISSER SAAL
AUSSCHNITT DER FENSTERWAND
1776—1778 (MÖBEL BIS 1781)

[Raum 60]



Farben: Decke, Wände, Lambris und Fensternischen heute völlig Weiß in Weiß, ohne Silber, so daß der Reliefwert der dekorativen und figürlichen Stuckaturen völlig rein in die Erscheinung tritt. Auch der mächtige Ofen rein weiß. Gegenüber dem Ofen, im Mittelfeld der Südwand, eine Kopie des (als Abb. 4 wiedergegebenen) Porträts Friedrich Carls im Fürstensaal als einziger »bunter« Farbfleck mit karminroten, grünblauen und grauen Tönen. Die Sitzmöbel mit weißen Holzteilen und lichtblauen Bezügen. In Silber gefaßt nur die innersten Rahmenleisten der großen Spiegel sowie die kleinen Wandleuchter unten an den Spiegeln; die großen an den Wänden verteilten Leuchter ebenfalls weiß. Die Holzteile der Tische in Weiß und Silber, ihre Platten aus grau und rötlich gesprenkeltem Marmor. Die beiden Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen.

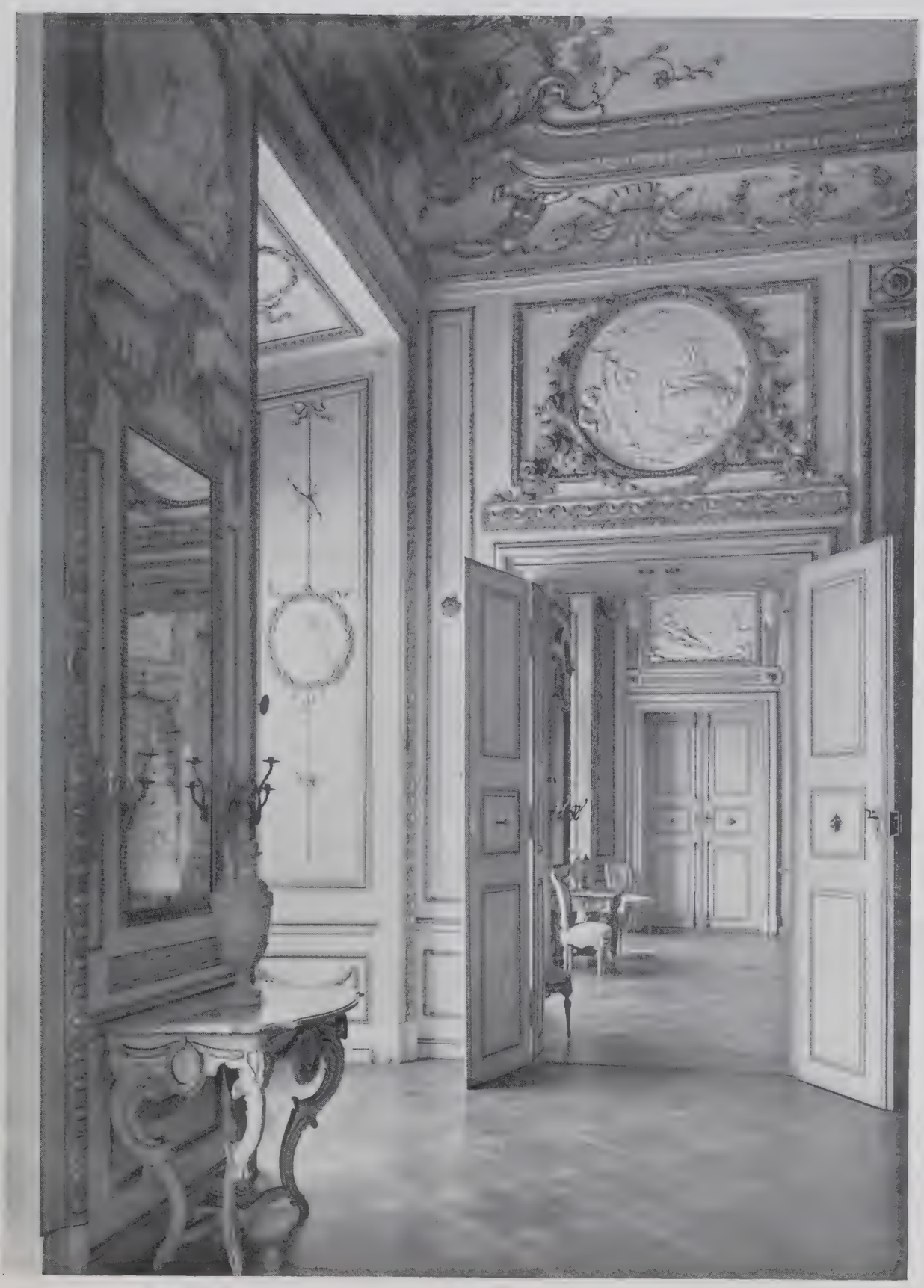
Nach den alten Inventaren hat H. Kreisel festgestellt, daß der Ingelheimer Saal unmittelbar nach seiner Ausstattung den Namen »der Rote Saal« geführt hat. Demnach sind auch hier die Wände ursprünglich in farbiger, hier rötlicher Fassung, vielleicht mit weißen Leisten- und Rahmenzügen zu denken.

Der Umstand, daß also diese ganze neue Ausstattung der Ingelheimer Zimmerflucht auf das farbige Moment so großes Gewicht legte, ist für das Gesamtbild des Würzburgischen Klassizismus der siebziger Jahre von Bedeutung.

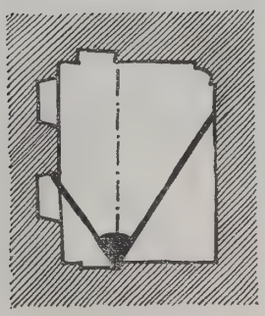
TAFEL 122
INGELHEIMER TRAKT: GELBER SALON
MIT BLICK IN DEN BLAUEN SALON
1776—1779. DECKE 1725

[Raum 62 und 61]

Man vergleiche Tafel 122 mit den Türdurchblicken Tafel 99, 109, 129.
Farben: Silber auf Elfenbeingelb und Weiß. Die ganzen Wände (bis auf die Stoffbespannung), Türen, Holzteile der Möbel, Corniche und Mittelrosette des Plafonds zeigen Rahmenleisten bzw. plastische Ornamentik versilbert auf elfenbeingelbem Flächengrund. Rein weiß heben sich davon nur der Zierofen, der ungeschmückte Flächengrund der Decke und die Rundreliefs in den Supraporten und Fenstergewänden ab. Wand- und Möbelbespannung goldgelber Seidendamast. Der Fensterpfeilertisch hat gelbmarmorne Platte. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Versilbertes Türbeschläg. Versilberte Wandleuchter aus Holz am Pfeilerspiegel.
Der ganze Plafond (Corniche und Mittelrosette) weist noch die Castelli - Stuckaturen von 1725 auf.
Die Mittelrosette des Plafonds siehe Tafel 135.



TAFEL 123
INGELHEIMER TRAKT: BLAUER SALON
1776—1779
[Raum 61]



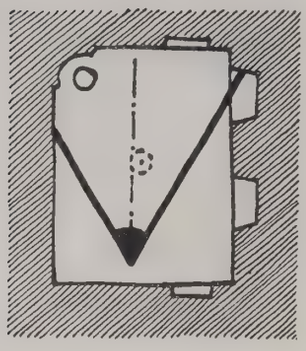
Farben: Silber auf Hellblau und Weiß. Die ganzen Wände (bis auf die Stoffbespannung), Türen, Holzteile der Möbel, Corniche und Mittelrosette der Decke zeigen Rahmenleisten bzw. plastische Ornamentik versilbert auf hellblauem Flächengrund. Weiß heben sich davon ab der Zierofen, der ungeschmückte Flächengrund der Decke, die Reliefs und die seitlichen Karyatiden in den Supraporten, das rechteckige Relief über dem Ofen sowie die kleinen Tondi unter dem Hauptgesims und in der Mitte der Lambris und die Ovalschilde in den Trophäengehängen der Fenstergewände. Auch die Holzteile der Tische und Stühle zeigen kleine weiße Ovalreliefs. Wand- und Möbelbespannung kontrastieren in einem wärmeren, fast gelblich wirkenden Grau: Seide in lotrechten Streifen gemustert. Denselben wärmeren gelblichen Grauton zeigen die Marmorplatten der Tische. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Versilbertes Türbeschläg. Versilberte Wandleuchter aus Holz am Pfeilerspiegel.

Der Raum ist völlig klassizistisch, enthält keinerlei Reste der Castelli-Stuckaturen mehr.

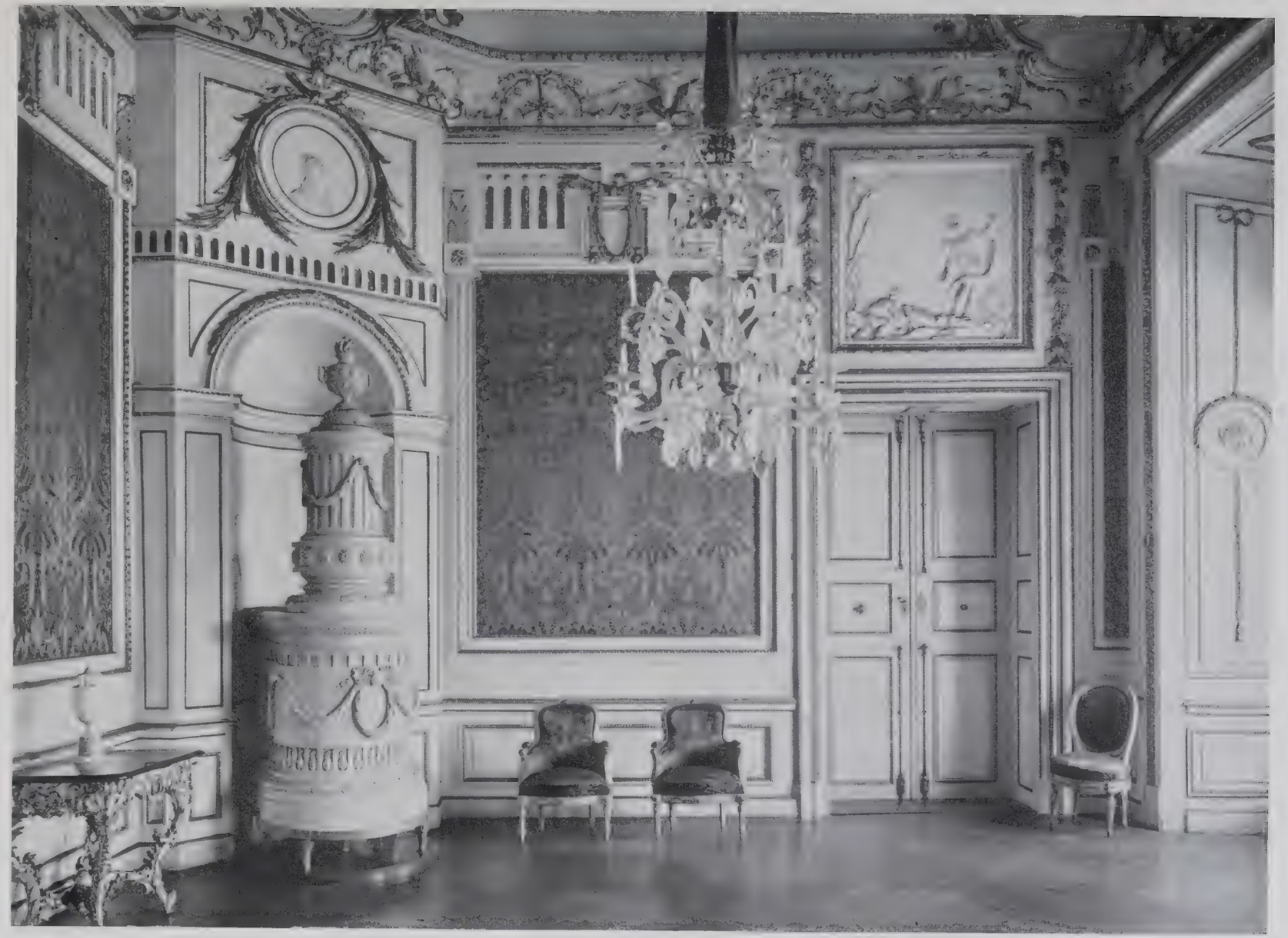
Den Pfeilertisch dieses Raumes siehe auf Tafel 183.

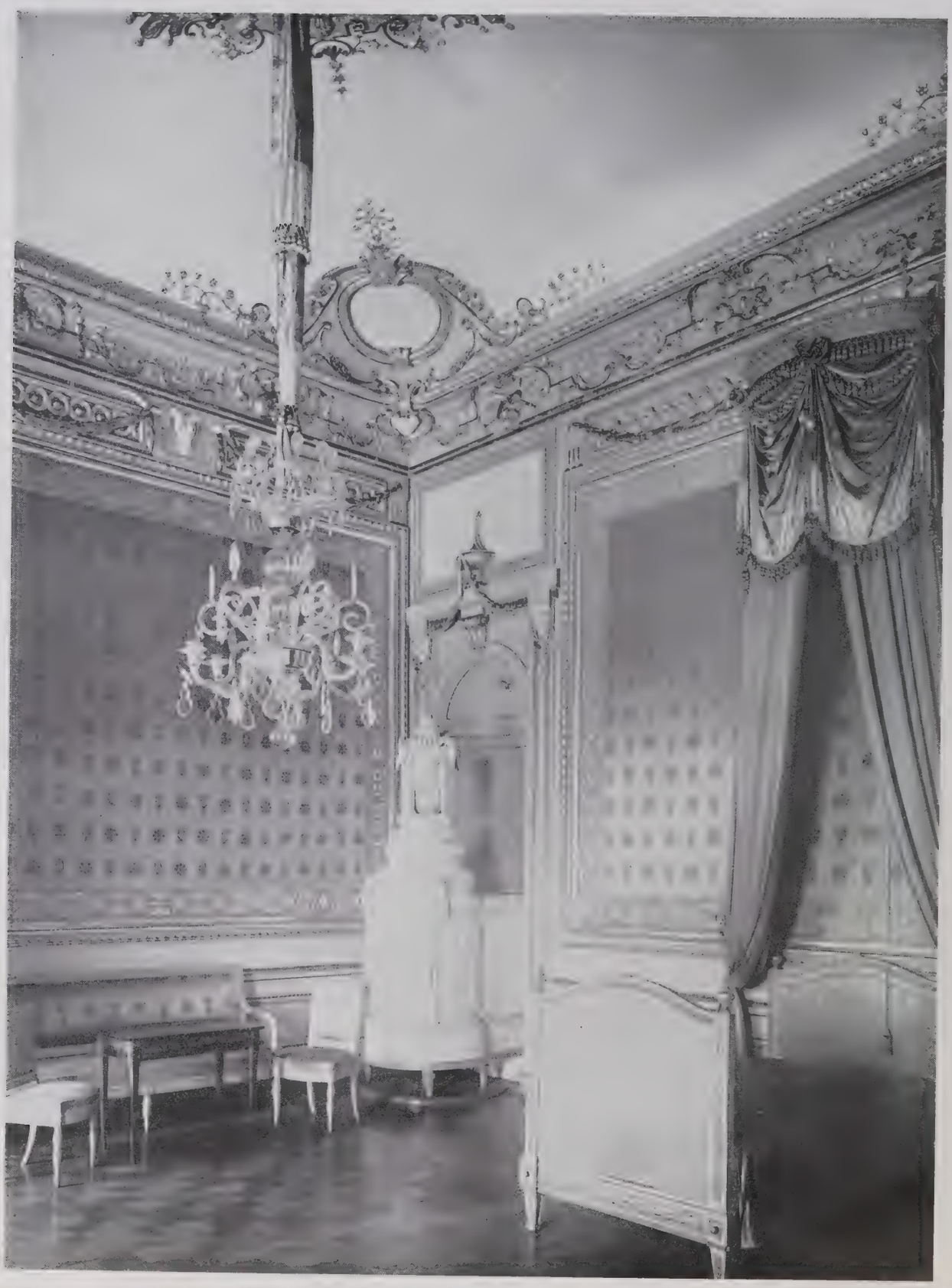
TAFEL 124
INGELHEIMER TRAKT: ROTER SALON
1776—1779. HOHLKEHLE 1724—1725

[Raum 59]



Farben: Silber auf Weiß, dazu Rosa- und Rottöne. Die ganzen Wände (bis auf die Stoffbespannung) und die ganze Decke zeigen Rahmenleisten bzw. plastische Ornamentik versilbert auf weißem Flächengrund. Auch der Zierofen und die Stuckreliefs rein weiß. Türgewände und -flügel zeigen die weißen Füllungen mit rosafarbenen Rahmenflächen umschlossen, Rahmenleisten und Beschläge versilbert wie sonst. Holzteile der Sitzmöbel und Ziertische in Silber und Rosa gefaßt. Die Sitzmöbel zeigen (erneuerte) karmoisinrote Seidenbezüge. Die Wandbespannung in dunklem Rosa mit grünsilbernen Mustern changierend. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Vergoldete Wandleuchter aus der Rokokozeit am Pfeilerspiegel. Hohlkehle und Eckkartuschen der Decke weisen noch die Stuckaturen der Castelli von 1724—25 auf. Die Ziertische um 1730—40.



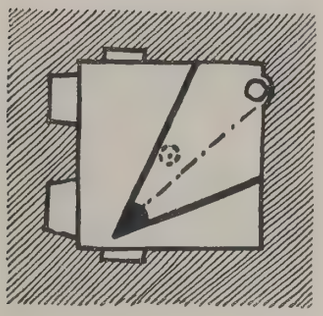


TAFEL 125

INGELHEIMER TRAKT: GRÜNES SCHLAFZIMMER

1776—1779. DECKE 1725

[Raum 58]



Farben: Silber auf Olivgrün und Weiß. Die ganzen Wände (bis auf die Stoffbespannung), Türen, Corniche und Mittelrosette der Decke zeigen Rahmenleisten bzw. plastische Ornamentik versilbert auf hell olivgrünem Flächengrund. Weiß heben sich davon die ungeschmückte Fläche der Decke, der Zierofen mit dem Rechteckfeld über der Ofennische, die Rechteckfelder der Supraporten sowie einzelne kleine Füllungen und Mittelakzente ab. Wandbespannung olivgrüne, gleichfarbig gemusterte Seide, von breiter, in Silber und Hellgold gemusterter Borte eingefaßt. Holzteile des Bettes und der Baldachinbekrönung in Silber und Hellgrün gefaßt, ebenso der Pfeilertisch. Stoffteile des Bettes und große Draperie des Baldachins olivgrüne Seide. Eingestellt einige Empiremöbel mit weißsilbernen Holzteilen und Stoffbezügen gleich der Wandbespannung. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Wandleuchter am Pfeilerspiegel frühklassizistisch, vergoldet. Türbeschläg versilbert.

Die ganze Decke einschließlich der Corniche entstammt noch der Castelli-Zeit. Der Pfeilertisch um 1730—40.

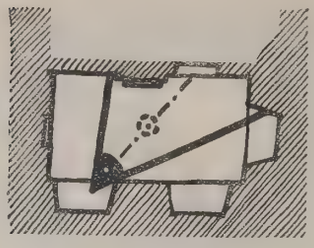
Die Mittelrosette des Plafonds siehe Tafel 136.

TAFEL 126

INGELHEIMER TRAKT: GELBES ECKKABINETT

1776—1779. DECKE 1725

[Raum 57]

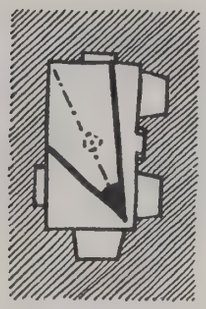


Farben: Silber auf Elfenbeingelb und Weiß. Die ganzen Wände (bis auf die Stoffbespannung), Türen, Rand- und Mittelornamentik der Decke, Holzteile der Möbel zeigen Rahmenleisten bzw. plastische Ornamentik versilbert auf elfenbeingelbem (etwas dunkler und rötlicher als in 62) Flächengrund. Weiß heben sich davon ab die ungeschmückte Fläche der Decke, die freien Füllungen der Eckkartuschen, die Oval- und Rundreliefs über Tür und Spiegel. Wand- und Möbelbespannung in graugelbem Ton mit rötlichen lotrechten Streifen. Der Fußboden auf hellem, fahlbraunem Grund mit helleren und dunkelbraunen Hölzern eingelegt. Empirekamin aus weißem Marmor mit vergoldeten Metallzieraten und gelben Marmorsäulen. Kaminböcke vergoldet. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen. Türbeschläge versilbert.

Die ganze Decke weist die Castelli-Stuckaturen von 1725 auf. Die Kaminböcke aus der Zeit Friedrich Carls.

TAFEL 127
INGELHEIMER TRAKT: GRÜNES ECKKABINETT
1776—1779. DECKE 1725

[Raum 63]



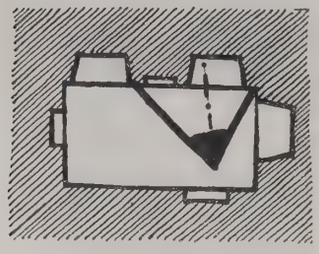
Farben: Lichtgrün mit Weiß, zum Teil mit Silber. Die Randstuckaturen der Decke versilbert auf ganz lichtgrünem Grund. Die ungeschmückte Fläche des Plafonds weiß; in der Mitte silberne Sonne. Die ganzen Wände (die hier jeglicher Stoffbespannung entbehren, nur mit Holz und Stuckornamentik ververkleidet sind) zeigen Rahmenleisten bzw. plastisches Ornamentwerk weiß auf lichtgrünem Flächengrund; die rechteckig umrahmten Puttenreliefs und das Tondo über dem Feselschen Gemälde rein weiß. Das Gemälde in der Mitte der fensterlosen Längswand (Taf. 127) ein farbloses Relief imitierend (vom Hofmaler Chr. Fesel). Der Ziertisch darunter weiß und lichtgrün, der Ziertisch unter

TAFEL 128

INGELHEIMER TRAKT: GRÜNES ECKKABINETT

KAMINWAND 1776—1779.

[Raum 63]



der Uhr ganz weiß gefaßt. Sitzmöbel mit weißgrünen Holzteilen und lichtblau - weinrot gemusterter Seidenbespannung. Der Kamin (Taf. 128) aus braunschwarzem Marmor. Die Uhr in Altgold. Innerste Rahmenleiste des Spiegels und Wandleuchter daneben versilbert. Lüster aus farblosem Glas mit vergoldeten Metallteilen.

Die Stuckaturen der Decke bis zur Corniche entstammen der Castelli-Zeit; die Stuckatur der Corniche selbst ist klassizistisch: man beachte das unmittelbare Zusammengehen der zeitlich so weit auseinanderliegenden Schöpfungen.

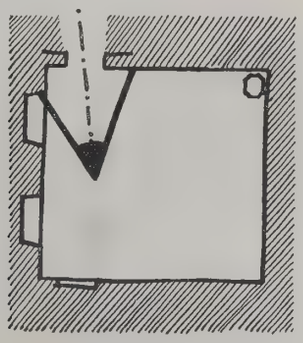
Der Kamin trägt das Wappen des Christoph Franz von Hutten.

TAFEL 129

TOSKANA-RÄUME: BLICK AUS DEM GESELLSCHAFTSZIMMER IN DAS ECHOZIMMER

1807—1814

[Raum 16 und 15]



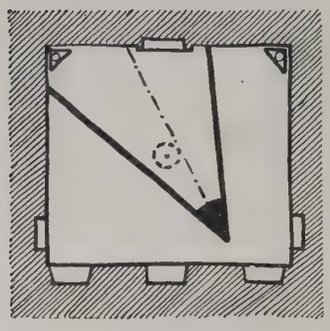
Tafel 129, die Stilstufe von rund 1810 darstellend, ist das letzte Stück in der Vergleichsreihe der Türdurchblicke (Taf. 99, 109, 122, 129).

Wie wenig dieser Klassizismus des 19. Jahrhunderts mit dem des späten 18. innerlich wirklich gemeinsam hat, wird selbst auf dem Schwarzweißbild unmittelbar sinnfällig. Jene Differenzierung des Reliefgrades im Plastischen, jene Vorliebe für zarteste Klänge im Farbigen, jene Zurückhaltung in der Anwendung von Schmuck zugunsten leer gespannter Füllungsflächen — Reize und Schwächen zugleich, aus denen der ganze kavaliermäßig-subtile Charakter des Nachrokoko spricht, in der Selbstbescheidung auf das, was die schwindende Schöpferkraft noch zu leisten imstande war, so sympathische und dennoch deutliche Anzeichen vom unaufhaltsamen Verlust dieser Schöpferkraft (vgl. Text S. 54 über die analoge Erscheinung auf architektonischem und städtebaulichem Gebiet) — kennt das neue Jahrhundert nicht mehr, das aus den Blutwellen der französischen Revolution die unmittelbare Sinnenkraft der neuen französischen Malerei zu zeugen im Begriffe war, über dem Moder der Boucher-Formalismen und der Greuze-Gesinnung aus neuem Heroentum schon Géricault und Delacroix aufwachsen sah. Aber die Gemeinsamkeit der Schwesterkünste war verloren, die Ars Una gab es nicht mehr. Nicht einmal die ethische Grundgesinnung teilte die neue Dekorationskunst mit der zu völliger Selbständigkeit entbundenen, zu einer neuen Hochkurve ansetzenden Malerei, nur das sinnliche Grundempfinden der Zeit als Nährboden künstlerischer Tätigkeit im allgemeinsten Sinn ist »hinter« den Äußerungen der Schwesterkünste gleichartig zu spüren. Eine neue, derbere Sinnlichkeit war erwacht; aber bei den Zierkünsten ließ sie kaum mehr als Materialfreude reifen.

Die skrupellose Selbstverständlichkeit, mit der die Würzburger Toskanazeit zerstörte, um neuen Leistungen im eigenen Geschmacke Platz zu schaffen, könnte ihr an sich—auch der Barockzeit war sie eigen gewesen — nicht zum Vorwurf gereichen, wenn ihre Ausstattungskunst so zeugungskräftig, nur annähernd so innerlich reich gewesen wäre, wie jene.

TAFEL 130
TOSKANA-RÄUME: ECHOZIMMER
1807—1814

[Raum 15]



Aber alles, was selbst den Empirestil uns Armen von heute zum Vorbild macht, besaß er als Erbe der barocken Vergangenheit, die er durch antikische Gesinnung überwunden zu haben und schmähen zu dürfen glaubte. Auch was seine »Neuschöpfungen« trug, war das ganze unveränderte Schema der Verteilung und Anordnung der dekorativen Elemente bis herab zu den Einzelheiten, die auf Taf. 129 und 130 so selbstverständlich das von den Barockräumen her Altgewohnte zeigen: das System der Türen Türaufsätze, Füllungen ihrer Flügel (vgl. auch Taf. 158—165); Fensterpfeilerspiegel mit Ziertischen; Kamine mit Spiegelaufsätzen und Feuerschirmen; Zieröfen in den Winkeln. Neu war die unbedingte Geltung der Architektur auch im Innenraum, wahrhaft neu nur die ausschließlich mechanische Reihung der Ziermotive und die selbstloseste Hingabe an historische Ideale (der früheste gotische Spitzbogen auf Taf. 130). Das stoffliche Material war durchaus nicht allerorts fürstlich; wo es der Nachprüfung aus der Nähe entrückt schien, war es so sparsam gefälscht wie nur je die Scheinbildungen des 18. Jahrhunderts (Taf. 131: die Dekkengalerie des Ballsaales ein Brettergerüst mit trokkenstem Marmoranstrich). Was uns Heutigen auch an den Würzburger Toskanazimmern wertvoll ist, ist der Farbenklang der Räume, derb zwar wie Fanfarenstöße, aber tragkräftig und von persönlichem Charakter.

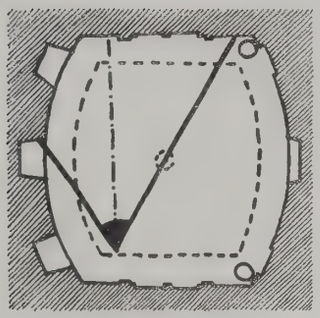
Erste Flucht:
hinter Ehrenhofsüdwand und Stadtfront des Südblocks.

Taf. 130. Echozimmer (Raum 15, ehemals Audienzsaal der Bischofswohnung; über die neue Bestimmung der Räume bei Beginn der Toskanaausstattung siehe Anm. 489). Wandbespannung und Möbelbezüge weinrote, mit hellem Gold gemusterte Seide. Holzteile der bespannten Möbel vergoldet. Kamine, Ziertische, Leuchteröfen weiß mit Gold, ebenso (elfenbeinweiß mit Gold) die Holzteile der Lambris, Fensternischen, Türen, des Hauptgesimses. Plafond rötlichgrau mit elfenbeinweißen Füllungen und goldfarbenen Zieraten, in den Feldern der Mitte bunte Bemalung. Eine Tür des Echozimmers siehe Taf. 165.

Nicht abgebildet: Vorzimmer (Raum 6, erste Anticamera und Speiszimmer der ehemal. Bischofswohnung).
Hellgraue Wandflächen mit weißgrauen Schmuckmotiven und gelblichen, marmorimitierten Streifenfassungen. Decke seegrün und weiß mit grauen Rahmenleisten und ebensolcher Mittelrosette.

TAFEL 131
TOSKANA-RÄUME: BALLSAAL
1807—1814

[Raum 27]



Nicht abgebildet: Empfangszimmer (Raum 14; zweite, eigentliche Anticamera der ehemal. Bischofswohnung).

Wandbespannung leuchtend gelbe Seide. Holzteile elfenbeinweiß mit gold. Decke: auf lichtgelbem Grund weiß-graue Schmuckzeichnung, in der Mitte goldgelbe Ornamente und radial rosettenartig angeordnet buntgemalte Schmetterlinge. Jetzt Möbel mit lichtblauen Bezügen und hellvergoldeten Holzteilen (aus Raum 16).

Nicht abgebildet: Der bis jetzt *Gesellschaftszimmer* benannte Raum (Raum 16; große Retirade der ehemal. Bischofswohnung) trägt seit 1921 wieder die klassizistische rotsamtene Wandbespannung mit Goldborten und die gleichfarbige »Thronsaalmöblierung« von 1778, die für diesen Raum angefertigt war und ihn zuerst geziert hatte, nach der Umgestaltung aber in den Audienzsaal der Gartenfront (dieser daher dann Thronsaal genannt) überführt wurde (siehe Text zu Taf. 95 f.). Toskana-Decke: Außenrahmen in hellbräunlichem Ton mit grau; Mittelrund auf weißem Grund Ornamentmalerei in Goldbraun und Grün.

Nicht abgebildet: Wohnzimmer (Raum 19; an Stelle von Teilen des Schlafzimmers der ehemal. Bischofswohnung und seiner Nebenräume, s. Textabbildung 48).

Wandbekleidung hängende Draperien: eine große Reihe aus weinroter Seide, unter dem Hauptgesims eine kleine friesartig gereihte Folge in Silbergrau. Möbel weinrote gemusterte Bezüge, Holzteile weiß mit Gold, ebenso Holzteile der Wand, Türen, Fenster.

Nicht abgebildet: Kleines Eckkabinett (Raum 18; an Stelle von Teilen des Kabinetts und Schlafzimmers der ehemal. Bischofswohnung).

Farbig ungemein reizvoll: Wand- und Möbelbespannung seegrün-silberige Seide, die Flächen umzogen von einer Randborte mit tiefschwarzen erhabenen Plüschornamenten. Holzteile der Möbel warmbraun, der Wände weiß mit Gold. Hier auch helle Goldleisten, ebensolche Töne mit dem silberigen Seegrün in einigen Draperien wechselnd. Decke in grünlich lichtgrauem Ton mit rötlichgrauem Randstreifen.

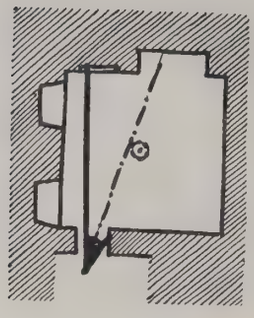
Nicht abgebildet: Schlafzimmer (Raum 20; ehemals Bibliothek Friedrich Carls).

Wandbespannung olivgrüne Seide, unter dem Gesims Draperiezone in Silbergrau. Holzteile der Möbel braun mit vergoldeten Metallzieraten. Möbelstoff etwas intensiver grün, die große Draperie des Bettbaldachins fast russisch grün. Holzteile der Wände usw. weiß mit Gold. Hohes weißes Gesims mit grauen Ornamenten. Darüber Plafond: rötlicher Randstreifen, Mittelgrund mit schlanken bunten Malereien auf silbergrauem Grund.

Die übrigen, geringeren Zimmer (21—23) wiederholen die Farbmotive größerer, hier schon beschriebener Räume.

TAFEL 132
TOSKANARÄUME: SCHREIBKABINETT
1807—1814

[Raum 30]



Zweite Flucht:
von der Mitte der Südgartenfront östlich bis zum Spiegelkabinett:

Taf. 131. Ballsaal (Raum 27; unter Friedrich Carl Kavalierspeisesaal).
Der geringwertigste der Toskanaräume, nicht nur wegen der glasigen Buntheit des Ganzen und der unvermittelten lauten Derbheit bestimmender Einzeltöne, sonderr auch wegen des teilweise ärmlichen und trocken fühlbaren Ersatzes von echtem Material. Die freien rechteckigen Wandflächen schmücken auf weißpoliertem Grund bunte »pompejanische« Groteskenmalereien. Ihre Rahmenstreifen, sowie die der Fenstergewände Stuckmarmor, die der Türen Marmorimitation durch Anstrich auf Holz. Über den Fenstern bordeauxrote Draperien; Stühle mit saffianroten Lederbezügen und schwarz eingelegten, braunen Holzteilen. Hauptgesims, zugleich Trennungsstreifen zur galerieartigen Plafondöffnung lichtgrau mit Weiß. Die Balustrade mit weiß gestrichenen Balustern in gelblichbraun gestrichenem, wieder Marmor imitierendem Sockel- und Rahmenwerk. Plafond innerhalb lichtblauer Rahmenstreifen orangegelber Grund mit weißen Ornamenten, im Zentrum Adler auf blauem Grund.

Taf. 132. Schreibkabinett (Raum 30).
Sehr einheitlich in Goldgelb mit Weiß, sowie Grau- und Rottönen. Wandbespannung und Draperien hellgelbe Seide. Holzteile von Wand, Türen und Fenstern weiß ohne Gold, aber mit goldgelben Malereien. Holz der Möbel: hellbraune Holzteile, gelbseidene Bespannung mit schmalen, roten Randborten. Der große Schreibtisch dunkelbraun. Spiegeltisch kirschbraun mit vergoldeten Metallzieraten.

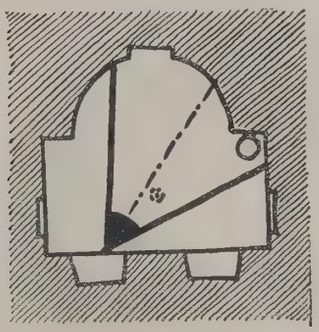
Taf. 133. Schlafzimmer (Raum 31).
In Farbenstimmung und Grundrißbildung äußerst wirksam: eine halbrunde Nische für das erhöht stehende Bett eingebaut. Wandbespannung olivgrün (etwas dunkler als in Raum 20) mit Rahmenstreifen einer silbergrauen Borte. Bett und Baldachin warmbraunes Holz mit vergoldeten Metallzieraten, fast gleichtonig Pfeilerspiegel und darunter stehende Kommode. Das Bett hat patinagrüne Füße und schwarze Aufsatzkugeln. Baldachindraperie seegrün mit silbergrauer Randborte. Sitzmöbel braunes Holz mit olivgrünen Plüschbezügen. Ofen weiß mit Gold, ebenso Holzteile der Wand. Plafond grünlich lichtgrau, dazu rötlichgraue Töne, mit grünen und goldbraunen Malereien.

TAFEL 133

TOSKANA-RÄUME: SCHLAFZIMMER AN DER SÜDFRONT

1807—1814

[Raum 31]



Taf. 134. Wohnzimmer (Raum 35).

Farbig und formal frisch und reizvoll, nicht einheitlich im Ton, die verschiedenformigen und -farbigen Einzelheiten sogar ein wenig unruhig wirkend, doch der Farbenakkord sehr geschmackvoll gestimmt: zwischen weißen und naturfarbenen (blonden bis dunkelbraunen) Tönen des Holzwerks silbergraue und lichtgoldene Flächen. Möbelbespannung und Wandbespannung (diese nicht glatt, sondern in Form von Kanneluren bewegt, von silbergrauer Seide mit eingewebten ganz hellen Goldzieraten. Unter dem Hauptgesims ein zoniger Streifen von goldgelber Seidendraperie. Holzteile der Türen und Fenstergewände: Rahmungen weiß mit Goldzieraten; Türflügel, Läden und Lambris warmbraune Holzflächen, bunte gemalte weißgrundige Füllungen umschließend, mit schmalen silbernen Rahmenleisten aus Metall. Fußboden in reizvollem Muster aus verschiedenfarbigem (gelbem bis kirschbraunem) Holz eingelegt. Die Holzteile der Sitzmöbel ganz gelblich mit teilweise schwärzlich spielendem Silberbeschlag. Hinter den Aufsatzspiegeln hellgrauer Tapetengrund; Spiegelrahmen und Spiegeltische kirschbraun mit Goldzieraten; Hauptgesims weiß. Am Plafond die umrahmende Fläche blaugrundig mit weißen Ornamenten und bunten Malereien in zwickelartigen Abteilungen, das Mittelrund mit weißgrauem Tierkreiszeichen auf gelblichem Grund und seegrünem äußeren Randstreifen.

Die nicht abgebildeten Zimmer dieser Flucht den beschriebenen gegenüber unbedeutend (mit Ausnahme des blauen Salons [Raum 29], der hellblaue Wand- und Möbelbespannung mit kirschbraunen, von vergoldeten Metallzieraten besetzten Holzteilen der Möbel aufweist).

Die Flucht Räume 29—32 enthielt in der fürstbischöflichen Zeit zwei Gastzimmer und das Billardzimmer (Raum 30 und eine Fensterachse von 29 umfaßte das »Interimskirchenzimmer« bis zur Vollendung der Hofkirche, siehe Anm. 290, 295).

Die Räume 33—35 entstanden durch Aufteilung der Großen Galerie (siehe Text S. 112).

Dritte Zimmerflucht:
die sog. Charlottenzimmer hinter den »7 Bögen« der Ehrenhofnordwand

(über ihre Einrichtung und Bestimmung siehe Anm. 489).

Nicht abgebildet: Schlafkabinett (Raum 66).

Wandbespannung goldgelbe Seide mit einer lila und hellgold gemusterten Randborte und grauen Rahmenstäben. Holzteile der Türen, Lambris, Fenstergewände elfenbeingelb mit weißen Lei-

TAFEL 134
TOSKANA-RÄUME: WOHNZIMMER
FENSTERWAND UND TÜRE ZUM SPIEGELKABINETT
1809 ff.

[Raum 35]

sten. Hauptgesims weiß. Plafond: außen rötlicher Randstreifen, Mittelrosette in goldgelber Zeichnung. Ofen rötlich-grau mit weißen Ornamenten. Möbel: warmbraunes Holz mit vergoldeten Metallzieraten.

Nicht abgebildet: Wohnzimmer (Raum 67).

Wand- und Möbelbespannung giftgrün mit hellgoldenen Mustern. Holzteile der Lambris, Türen, Fenstergewände elfenbeinweiß mit orangefarbenen Leisten. Holzteile der Polstermöbel weiß mit Gold; dazu einiges Mobiliar in Kirschbraun mit vergoldeten Metallzieraten. Ofen grau mit weißen Ornamenten. Gesims weiß. Decke in verschiedenen lichten Grautönen: außen rosa-grauer Randstreifen mit goldgelbem Zierat, innen graue Rahmen- und lichtgelbe Füllungsflächen, zwei lichtgrüne Rautenfüllungen mit goldgelber Leiste umschließend.

Nicht abgebildet: Salon (Raum 68).

Wand- und Möbelbespannung hell leuchtendes Karminrot mit goldenen Mustern. Holzteile der Lambris, Türen, Fenstergewände elfenbeinweiß mit goldenen Zierleisten. Holzteile der Möbel dunkelbraun. Ofen rosagrau mit weißen Ornamenten. Gesims weiß. Decke in rosafarbenen, gelben, lichtgrauen Flächen wechselnd, außen zu einem Randstreifen geordnete Felder mit bunten Malereien.

Nicht abgebildet: Schlafzimmer (Raum 70).

Der Raum stellt das Innere eines Zeltes vor. Bespannung der Wände (gleich der der Sitzmöbel) lotrecht weiß und hellblau gestreifte Seide. Decke himmelblaue Seide mit silbernen Sternen und Goldzierat in der Mitte. Holzteile der Polstermöbel weiß mit Grau; dazu einige hellbraunfarbige Möbelstücke.

Die übrigen Räume nicht von Bedeutung. Der Eintrittsraum vom Treppenhaus her, »Vestibule« (71), lichtgrau, in Marmor imitierender Malerei.

TAFEL 135
DECKENROSETTE IM GRÜNEN SALON DES INGELHEIMER TRAKTES
(1725, JOH. PETER CASTELLI)

[Raum 58]

TAFEL 136
DECKENROSETTE IM GELBEN SALON DES INGELHEIMER TRAKTES
(1725, JOH. PETER CASTELLI)

[Raum 62]

Aus den schlechthin großartigen Folgen der Stuckdecken, der Spiegelaufsätze, der Supraportenrahmen, der Türen, der Tische ist lückenlos, bis in die feinsten Zwischenstufen, in die persönlichsten Schattierungen hinein, vom Beginn der zwanziger bis zum Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die Geschichte des Würzburgischen Rokoko-Ornaments abzulesen. Wer sie Stück für Stück aufsucht und genießt, auch einmal unbekümmert um den Zusammenhang des Ganzen in die Welt ihrer ureigensten Reize, Formgedanken und Formgesetze hinabsteigt, unbedingt gleiche Ausschnitte von Lösungen unbedingt gleicher Aufgaben aus den Gesamtkunstwerken der Räume zu greifen und als Reihen für sich zu einer neuen Einheit zu binden unternimmt, schafft sich das Glück, die in den größeren Harmonien untergegangenen einzelpersönlichen Leistungen in unerhörtem Reichtum aufsteigen zu fühlen, als Kunstwerke von geschlossenem Eigenwert wirksam zu sehen. Und was da lebendig wird, trägt den, der es einzeln suchte und erweckte, neu sich bindend zu Charakterbildern der schaffenden Künstler, der stilistischen Stufen, des immer in gleicher Kurve sich vollziehenden Stilablaufs, aus den Mikrokosmen zum Erlebnis der größeren Organismen, ja des ganzen Kulturbildes von selber wieder empor. Mit diesen ihren köstlichsten Leistungen zeugt die Geschichte des Würzburgischen Rokoko-Ornaments als ein Typus für die des deutschen, und man empfindet mit unmittelbarer Deutlichkeit nicht nur, wie sehr es nötig war, nach dem Kleinsten zu spüren, um die inneren Ausmaße des wahrhaften Gesamtkunstwerkes, das auch dieser Barockbau darstellt, ins Bewußtsein zu nehmen, sondern auch, welche Überfülle von Werten »neben« dem erforderten Ganzen dieses Deutschtum, das auch damals wie immer »die ganze Leier« gewollt, alle »Sachen um ihrer selbst willen hat treiben« müssen, verschwenderisch gezeugt und ausgegossen hat.

Im Banne solchen Erlebnisses fühlten wir die Notwendigkeit, die Details der Ausstattung nicht, wie gewohnt, nur in den äußerlichen Zusammenhängen der Örtlichkeiten darzubieten, sondern in kunstgeschichtlich geordneten Vergleichsreihen, die entgegen den Möglichkeiten jeder örtlichen Führung im Schlosse selbst nicht nur das an Ort und Stelle Gebundene, sondern auch hierhin und dorthin verschlagenes Mobiliar selbst mit dem flüchtigsten Blick in stilgeschichtlichen Zusammenhängen zu sehen und zu genießen zwingen.

TAFEL 137
STUCKDECKE IN EINEM KABINETT DES INGELHEIMER TRAKTES (1725, JOH. PETER CASTELLI)

[Raum 64]

Vor den Resten der Castelli-Stuckaturen in den »Ingelheimer« Zimmern (Taf. 135—137; vgl. auch Taf. 122, 124—127) wird klar, daß zu der Zeit als sie entstanden — 1725 — die Herrschaft der Kartusche, jenes Hauptmotivs frühbarocker Dekoration, kaum seit Jahren gebrochen, der Zwang der Rahmung noch in sehr frühem Stadium der Lokkerung, das Gesetz der achsial-symmetrischen Ordnung noch in voller Geltung war. (Über diese »Würzburger Régence-Ornamentik« siehe auch Text S. 88.) Wie anders wären die kurvigen Umrahmungen der allegorischen Figuren in den vier Winkeln der kleinen Kabinettdecke (Taf. 137) zu benennen denn als unmittelbare Nachklänge jener üblichen Eckkartuschen, die übrigens Johann Peter Castelli das Jahr zuvor im großen Saal auch noch wirklich angewandt hatte. Die unbedingte bescheidene Fügsamkeit, mit der sich hier das naturalistische und kurvige Zierwerk in geschlossenen Streifen ganz innerhalb der stark herausgehobenen Rahmenzüge bewegt oder als Randornament nur in streng geschlossenen Bildungen ausschließlich im Bann der Hauptsymmetrieachsen eng an sie gesammelt hält (Taf. 122, 124—126, 137) — so daß es berechtigt ist, die Zentralformen der beiden Mittelrosetten einzeln herauszugreifen und einander gegenüberzustellen (Taf. 135, 136) — und den »gegenständlichen« Reiz der Einzelmotive der Castelli, vor allem des in rundlicher Fülle und munterer Lockerkeit zugleich angeordneten Blütenwerks und des sprießenden Akanthus läßt uns erst der Vergleich mit den frühesten Schöpfungen des Antonio Bossi voll zum Bewußtsein kommen.

TAFEL 138
STUCKDECKE IM ERSTEN ALEXANDERZIMMER, TEILSTÜCK
(UM 1740, ANTONIO BOSSI, GESELLENARBEIT)

[Raum 39]

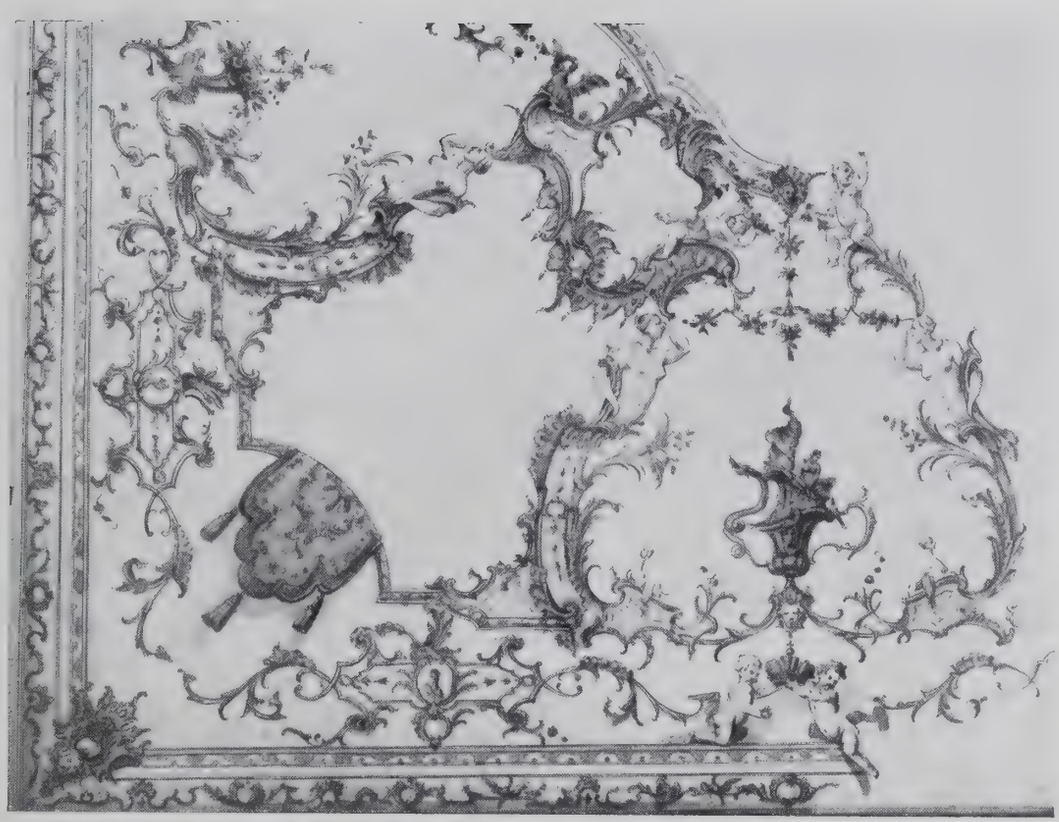
Bei diesem Vergleich sind die notwendigen Unterschiede in Rechnung zu stellen, die im zeitlichen — zehnjährigen! — Fortschritt der Stilentwicklung, im Gegensatz der östlichen zu der westlichen Formenwelt und in dem Unterschied der künstlerischen Aufgaben, deren Lösungen die Vergleichsbilder abgeben, begründet liegen. Jenen intimen Leistungen in der Nordblockwohnung stehen zunächst die ganz in den Dienst der großen Architektur gestellten und viel mehr auf Fernwirkung berechneten Stuckaturen der Hofkirche gegenüber (vgl. Taf. 68—73). Sie weisen, gegenständlich genommen, Kartuschenbildungen von weit früherem Charakter und gleichfalls in strenge Außengrenzen gebannte Füllungsornamente auf (Taf. 68, 70), verraten aber, wenn man dem Sinn des Aufbaues dieser Ornamentgruppen genauer nachgeht, schon einen ganz anderen Grad der Freiheit in der Disposition, ja der tragenden Selbständigkeit der Einzelkurve (Taf. 70—73; Text S. 103 und Abb. 89—92). Der Unterschied zwischen abstraktem Ornament und gegenständlichem, naturalistischem Zierwerk ist in neuer Gesinnung ganz anders ausgewertet; die naive Freude am Eigenwert und -gewicht des Gegenständlichen ist dahin, gleichwie die Stilisierung des Pflanzlichen einen anderen Grad erreicht hat, der es dem Charakter der abstrakten Band- und Leistenkurven viel mehr im Sinne der Vereinheitlichung des Ganzen angleicht. Nichts zeigt diese neue Gesinnung anschaulicher als die rein ornamentale, ganz dem »architektonischen Aufbau« dienende Funktion der zahlreich verwendeten und gegenständlich hier doch besonders bedeutsamen Figuren in dem großen dekorativen Prospekt des oberen Altars (Taf. 72).

TAFEL 139
ANTONIO BOSSI (?): ENTWURF ZUR DECKENSTUCKATUR DES THRONSAALES, TEILSTÜCK
UM 1740 (U.B. Del. 3, 27)

TAFEL 140
STUCKDECKE IM THRONSAAL, TEILSTÜCK
(1740, ANTONIO BOSSI)

[Raum 38]

Da die zweite Bischofswohnung vernichtet ist, können Stuckaturen intimer, kleinerer Räume erst aus der Periode um 1740 den Castelli-Schöpfungen zum Vergleich gegenübergestellt werden. In Leistungen von kleinsten Ausmaßen (Taf. 74) wird der laute, derbsinnlichere Ton als Hauptgegensatz empfunden, die Aufmerksamkeit auf die nunmehr allmählich sich vollziehende Umwandlung des pflanzlichen Materials zum »Rocaille« gelenkt. Erst die Plafondstuckaturen der Paradezimmer (Taf. 138 bis 147) zeigen das Ausmaß der neuen befreiten Fähigkeiten in der mühelosen Bewältigung weitgespannter Flächen. Diese reiche, in unmittelbarem Zusammenhang entstandene und erhaltene Folge von Stuckdecken vermag, in genau gleichen Ausschnitten aneinandergereiht, die Qualitätsunterschiede zwischen Bossis eigenhändiger (Taf. 141) und werkstattmäßiger (Taf. 138) Arbeit, zusammen mit erhaltenen Entwurfszeichnungen das Verhältnis zwischen Idee und Ausführung (Taf. 139, 140), die — beabsichtigten — Kontraste in der Wirkung vergoldeten und ungefaßten Stucks (bes. Taf. 138 und 140) und die verschiedene Einstellung des Künstlers auf Reichtum und Reliefgrad je nach der Bedeutung und demgemäßen Prachtentfaltung des Raumes (die Antikammern Taf. 138, 142 gegenüber Taf. 140 und bes. 141), besonders aber die persönliche Weiterentwicklung der Bossischen Kunst und den überpersönlichen Wandel des allgemeinen Stilfortschritts in seltener Anschaulichkeit sinnfällig zu machen.



TAFEL 141
STUCKDECKE IM SPIEGELKABINETT, TEILSTÜCK
(1740—1741, ANTONIO BOSSI)

[Raum 36]

TAFEL 142
STUCKDECKE IM ZWEITEN ALEXANDERZIMMER, TEILSTÜCK
(UM 1740—1745, ANTONIO BOSSI)

[Raum 41]

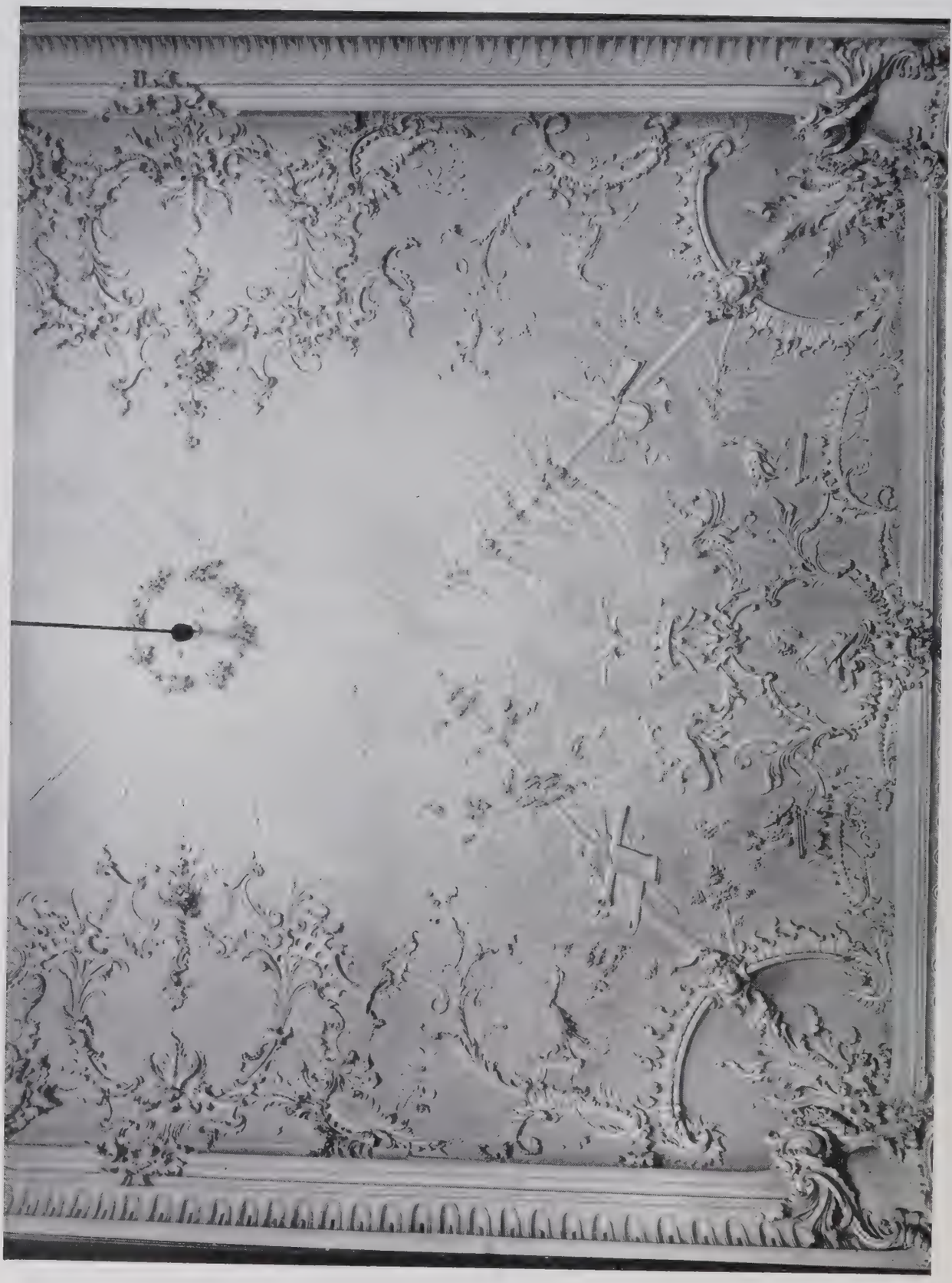
TAFEL 143
DECKENROSETTE IM WEISSEN SAAL
(1744, ANTONIO BOSSI)

[Raum 2]

Der Zusammenhang der Stuckaturen des Audienzsaales (Taf. 140) mit den letzten der Hofkirche wurde schon im Text S. 115 angedeutet, die stilistische Stufe der Decke des Spiegelkabinetts ebendort umschrieben, vor allem über die Bedeutung, welche die Lösung der großen Aufgabe im Weißen Saal 1744 für die Durchbildung des reifen Rocaille bei Antonio Bossi gehabt hat, im Text S. 116 ff. ausführlich gehandelt. Das lehrreichste Schaubild hierzu gibt die »Mittelrosette« des Weißen Saales (Taf. 143), die den Castelli-Rosetten von 1725 (Taf. 135, 136) gegenüberzustellen wäre — ein bei dem Unterschied der Größenverhältnisse allerdings ein wenig gewaltsamer Vergleich. Die positive Wirkung jener Arbeit im Weißen Saal (die eigene Durchmodellierung jeder Einzelform und reichste Innengliederung der Rocaillekörper verlangt hatte) selbst auf anspruchslosere weil kleinere Schöpfungen zeigt die prachtvolle Stuckierung des dritten Alexanderzimmers (Taf. 144): hier ist ein solcher Reichtum der Reliefgrade erreicht und meisterhaft verwertet, hier verraten die »Kraftlinien« der Innenzeichnung aller kompakt plastischen Körper eine solche Fülle unausgesetzt wirksamer Energien, daß man die Farblosigkeit der Stuckaturen dieser Stilstufe aus inneren Gründen begreifen lernt. Der Abstand von vereinzelten schematischen oder ledernen Durchschnittsgebilden, die kaum einige Jahre zurückliegen (vgl. Taf. 138), ist ungeheuer.

TAFEL 144
STUCKDECKE IM DRITTEN ALEXANDERZIMMER, TEILSTÜCK
(1744—1745, ANTONIO BOSSI)

[Raum 42]



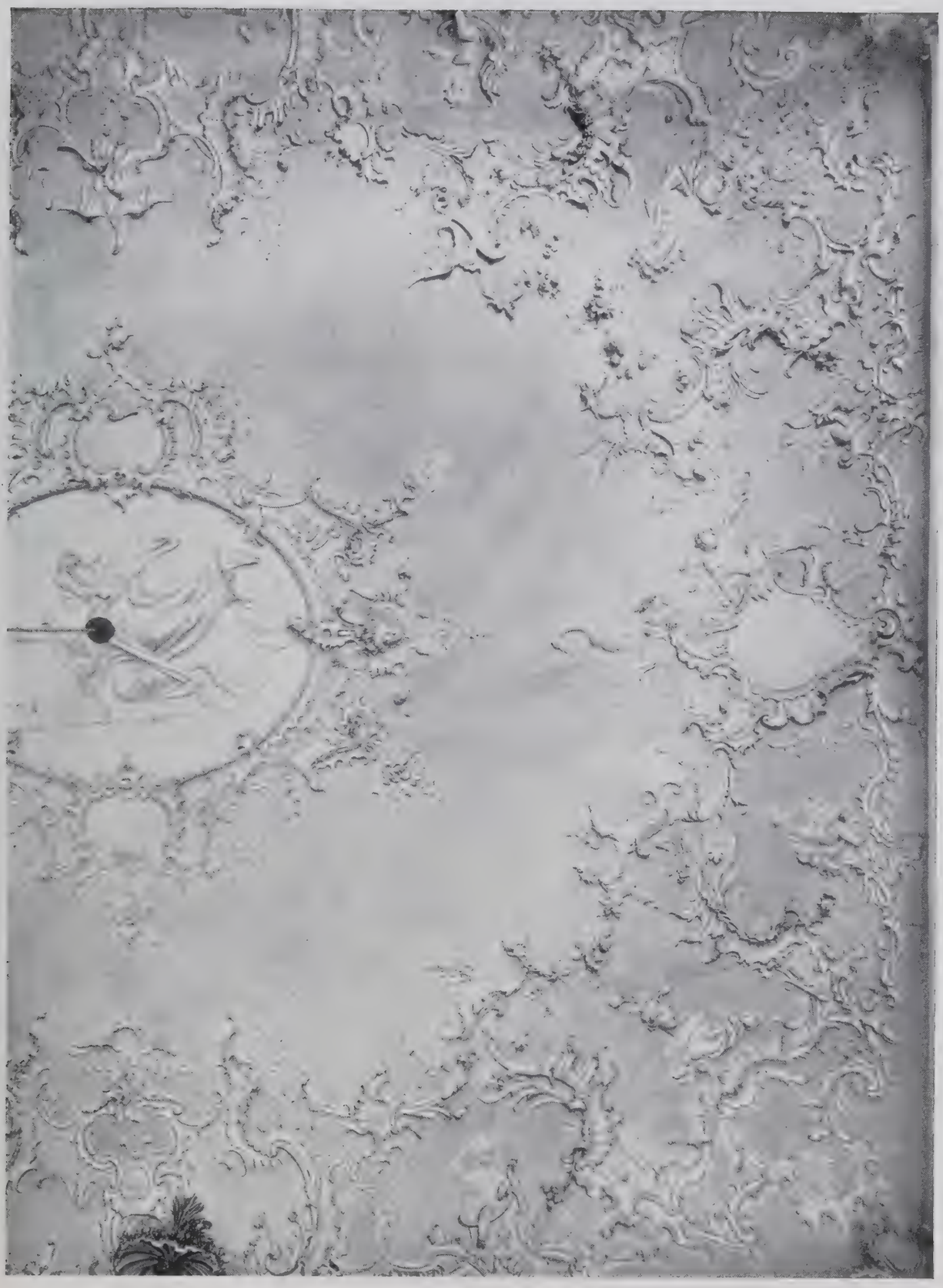
TAFEL 145
STUCKDECKE IM ROTEN KABINETT, TEILSTÜCK
(1744—1745, ANTONIO BOSSI)

[Raum 43]

Wie fein Antonio Bossi auch jetzt noch (oder gerade jetzt) aus seinem Formenschatz für kleine Räume auszuwählen wußte, zeigt die wirklich régencehafte Munterkeit des Plafonds im roten Kabinett (Taf. 145). Wem die knorpelig wilden Einzelformen im Weißen Saal den Genuß der grandiosen Sicherheit stören, mit der dort über die Steigung der Deckenmulde ein völlig freies Ornamentgefüge ohne die Stütze oder Fessel einer Rahmung oder Achse hingeführt ist (vgl. Taf. 81), dem wird vor dem ebenbürtigen kleineren und leichteren Gegenstück, der Stuckatur des »Gesellschaftszimmers« (Taf. 146), dieser Genuß uneingeschränkt zuteil werden. Der Reichtum und der prächtige motivische »Aufwand« dieser Stuckaturen verrät, daß sie zu jener Zeit entstanden sind, als Friedrich Carl noch den Plan der Ausgestaltung dieses Raumes zum großen Kabinett der nördlichen Zimmerflucht trug (siehe Text S. 116). Wiederum macht erst ein unmittelbarer Vergleich mit der schönsten Castelli-Schöpfung (Taf. 137) — berechtigt durch die tatsächlichen Gleichheiten der Aufgabestellung: Mittelrosette als Ovalrahmenbildung, dazu Randornament, das Ganze nach den Hauptsymmetrieachsen der Fläche geordnet — den weltenweiten Abstand sinnfällig, den die Stilentwicklung in nur zwei Jahrzehnten durchmessen hat: von den ersten schüchternen Regungen kurvigen Lebens über die Rahmengrenzen und -züge hinaus bis zur völlig befreiten Selbständigkeit ornamentalen Spiels, das Rahmenbildungen überhaupt nicht mehr kennt und der ordnenden Kräfte der Symmetrie nur mehr im Dienste der großen Disposition wie freiwillig sich bedient.

TAFEL 146
STUCKDECKE IM GESELLSCHAFTSZIMMER, TEILSTÜCK
(UM 1745, ANTONIO BOSSI)

[Raum 44]



TAFEL 147
STUCKDECKE IM NAPOLEONZIMMER, TEILSTÜCK
(UM 1745, ANTONIO BOSSI; 1763, FRIEDRICH MANGER ?)

[Raum 45]

Von jenem Höhepunkt der Kunst des Antonio Bossi, zugleich seiner letzten einheitlichen Schöpfung in diesen Zimmern (die stilistische Weiterentwicklung zeigen andersgerichtete Lösungen von Aufgaben anderer Art: Gartensaal und Kaisersaal, siehe Taf. 75, 77, 83—93 und zugehörigen Text sowie Text S. 126 ff.; die Decken der drei weiter nördlich folgenden Zimmer aber sind gemeinsame Leistungen verschiedener Schaffensperioden) ebbt es rückwärts. Die noch von Antonio Bossi stammende, aber merkwürdig trockene Randstuckatur des Napoleonzimmers (Taf. 147) kann sich mit den letztbesprochenen Leistungen in keinem Betracht messen; die schädlichen Nachwirkungen jener Selbstübersteigerung im Weißen Saal sind nirgends so deutlich greifbar wie hier. Die feinen strähnigen Rocailleschnörkel um die Mitte und die vergoldeten Putten mit den buntgefaßten Blumengewinden aber gehören schon der Mitte der sechziger Jahre an (vgl. Taf. 113 f. u. zugehörigen Text).

TAFEL 148
STUCKDECKE IM SOUPERZIMMER, TEILSTÜCK
(RAHMENTEILE UM 1745, ANTONIO BOSSI; MITTELSTÜCK UM 1766, MATERNO BOSSI?)

[Raum 46]

Mit einem Abstand von zwanzig Jahren setzt sich die Entwicklungsreihe weiter bis an die äußerste Grenze des Rokoko fort. An der Decke des »Souperzimmers« verrät das Mittelstück (gleich jener 1769 eingesetzten Ofennische im Weißen Saal, Taf. 79) die bewußte formale Angleichung des Materno Bossi an die Sprache seines Oheims (von dessen Hand stammt noch die Randornamentik außerhalb des Rahmens) und zugleich doch den völlig neuen Geist und Gehalt dieses »spätesten Rokoko«, die lässige Gedehntheit und jene elegante Verschleifung, welche die immer steriler und zusammenhangloser werdenden Einzelgebilde von Kurven noch vor dem Auseinanderfallen bewahrt — gestützt und gefestigt neuerdings durch Symmetrieachsen und neueingeschaltete Rahmenzüge, die zuhilfe gerufen nun aufs neue ihre Herrschaft angetreten haben. Herrschaft der Rahmung, geschlossene symmetrische Kartuschenbildung, Gewicht des naturalistischen Beiwerks: was am Ausgangspunkt der Entwicklung an den Castelli-Stukkaturen hervorgehoben worden war, es kann vor dem Endglied unserer Reihe, der »Corniche«-Dekoration des Teezimmers (Taf. 149, vgl. Taf. 116 f. und zugehörigen Text) mit den gleichen Worten als das Wesentliche bezeichnet werden; nur daß, trotzdem äußerlich manches nahezu identisch ist, die Tendenz der Entwicklung in gerade entgegengesetztem Lauf verspürt wird — zur Festigung des nicht mehr eigenlebigen Ornaments an Rahmung und Architekturglied, zum gesammelten Zusammenschluß des einzeln schon zu schwach und zu dünn Gewordenen, zur Belebung der leergewordenen Fläche durch den erfrischenden Reiz des Naturalistisch-Gegenständlichen. Von der Heimkehr unter die Herrschaft der antikischen Ordnung trennt diese Welt nur mehr ein einziger Schritt.

TAFEL 149
STUCKDECKE IM TEEZIMMER, TEILSTÜCK
(1767, MATERNO BOSSI; MITTELROSETTE UM 1745, ANTONIO BOSSI)

TAFEL 150
VENEZIANISCHES ZIMMER
(VERGOLDETES ZINN, 1738, JOH. RUD. BYSS, AUF HOLZ 1741)

[Raum 37]

TAFEL 151
THRONSAAL
(HOLZ, 1742, FERDINAND HUND)

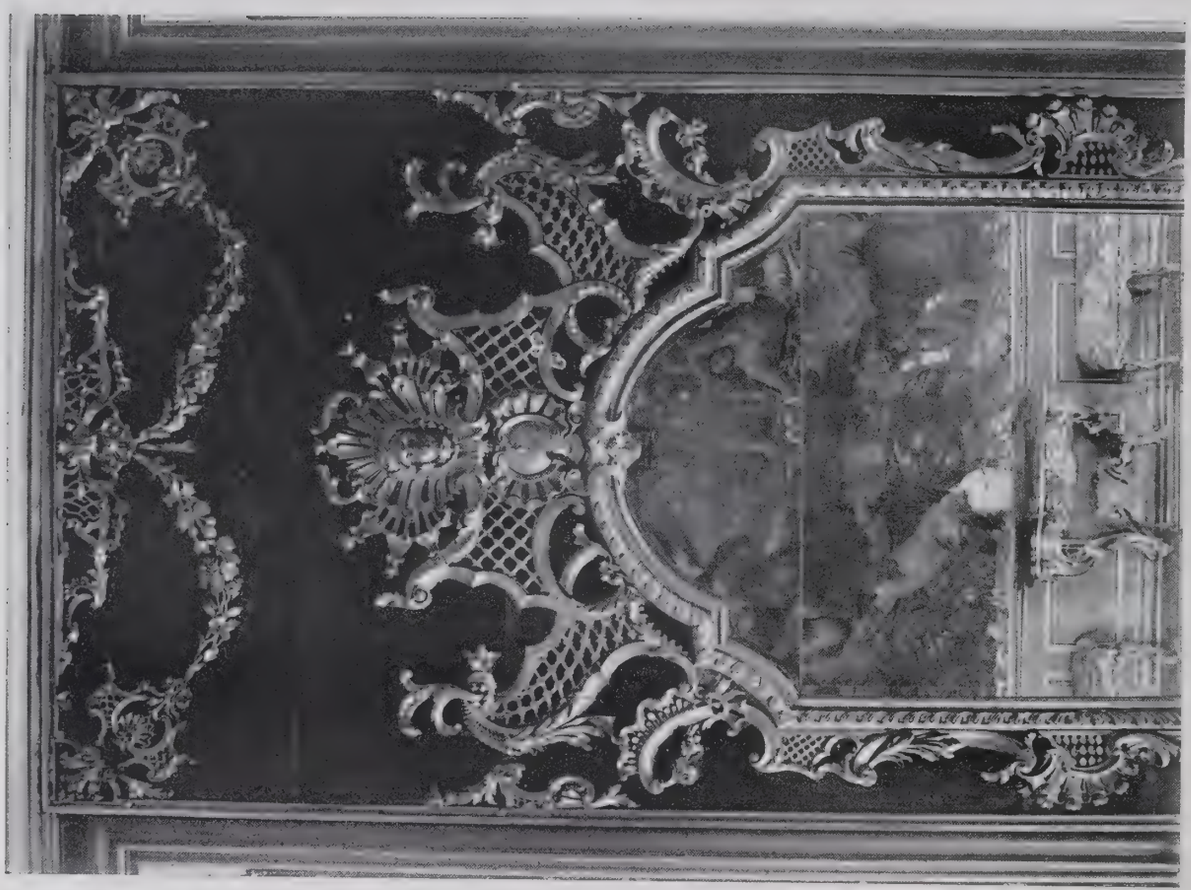
[Raum 38]

Je enger umgrenzte, je geschlossenere Aufgaben die Ausschnitte darstellen, die man aus der zeitlichen Folge der Schöpfungen zu Vergleichsreihen zusammenstellt, um so deutlicher scheiden sich die Charaktere der schöpferischen Einzelpersönlichkeiten, um so klarer aber wird auch die ganze Reihe zum Zeugen des typischen Kunstcharakters des 18. Jahrhunderts, dessen Reichtum in der unerhört vielseitigen Abwandlung der Einzellösungen von stets sich gleichbleibenden Aufgaben, noch dazu im Rahmen einer traditionell ungemein gebundenen Gesamtdisposition, zu suchen ist.

Die kunstgeschichtliche Reihe der Supraportenbildungen wurde nicht in Einzelbildern ausgeschieden; sie läßt sich durch aufmerksamen Vergleich der auf Taf. 78—80, 83 f., 94, 95, 97—101, 106, 108, 109, 111, 113—115, 117, 120—124, 126 f. sichtbaren Stücke leicht herstellen. Die Paradezimmer der Gartenfront geben auch in ihnen ein lückenloses Bild der Stilwandlungen, der Hauptwert liegt hier auf der (räumlich ganz zusammenhängenden) Folge in der nördlichen Flucht (Taf. 106—118), deren völlig gleichwertige Glieder den Prozeß der farbigen Auflichtung, des Absterbens der Kurvenwelt und der Rückkehr zur geraden Rahmung von Stufe zu Stufe zu verfolgen erlauben.

Dafür eine gesonderte Reihe der Aufsätze von Pfeilerspiegeln zusammenzustellen schien nicht nur deshalb geboten, weil der Schmuck der dunklen, von dem beiderseits blendend einströmenden Licht völlig überstrahlten Fensterpfeiler selbst dem Auge bei gewöhnlicher Betrachtung nicht faßbar ist, hier also bedeutende Werte auch dem aufmerksamen Beschauer verborgen bleiben, sondern auch aus dem Grund, weil die freie Fläche über dem Spiegel bei unbedingter Gleichartigkeit und Geschlossenheit der Aufgabe dennoch der verschiedenartigen Einstellung der Persönlichkeiten und des Zeitgeschmackes ein ziemlich freies Feld zur Auswirkung bietet.

Der Reichtum der Abwandlung ist denn auch schon in nächstzusammengehörigen Gruppen erstaunlich. Schon die beiden reichsten Lösungen der Friedrich Carl-Zeit mit vergoldetem Reliefwerk auf braunem Holzgrund im Venezianischen Zimmer und im Thronsaal (Taf. 150, 151) repräsentieren, obgleich sie in der Ausführung kaum einige Jahre, im Entwurf nur ein halbes Jahrzehnt auseinanderliegen, den Gegensatz zweier Stilwelten: der des Byß, des Geschmackes der älteren Generation um die Mitte der dreißiger Jahre, und der »nach 1740«, des damals schon erstaunlich (siehe Text S. 112) zum ausgesprochenen Rocaille fortgeschrittenen Vertreters der jüngeren Generation, des Ferdinand Hund. Im Venezianischen Zimmer gilt vor allem noch der architektonische Aufbau, trotzdem das Ornamentale, nur mehr stellenweise in bescheidener Kleinheit als Füllung gereiht, an sich schon von unerhörter Energie geformt, als reines Rahmenornament rings um das Aufsatzgemälde und als Eck- und Mittelakzente auf den großen Hauptrahmungen schon ein völlig selbständiges Leben führt. Im Thronsaal dagegen ist das Ornament nicht mehr Begleitung hauptsächlich gültiger Rahmen- und Architekturglieder, es ist völlig eingedrungen in diese, ersetzt sie und bildet sie neu von innen heraus, ist nicht nur plastischer, wilder, lauter geworden, hat nicht nur ein ganzes System ineinander-



TAFEL 152
ERSTES ALEXANDERZIMMER
(HOLZ 1741, WOLFG. V. D. AUVERA)

[Raum 39]

TAFEL 153
ZWEITES ALEXANDERZIMMER
(STUCK 1745, ANTONIO BOSSI)

[Raum 41]

gefügter, verschiedengewichtiger Rahmen- und Leistenzüge geschaffen, sondern hat auch schon die Spiegelfläche innerhalb ihrer kurvigen Grenzlinie zu durchsetzen, hiermit und mit dem oberen Aufsatzspiegel (an Stelle des Gemäldes) das System der Durchhöhlung und Flächendurchbrechung vollkommen zu machen begonnen — eine der späteren (nicht abgebildeten) prächtig phantastischen, wildgehäuften Stuckschöpfung des Antonio Bossi im dritten Alexanderzimmer schon ganz konforme Lösung.

Ein zweites Vergleichspaar: die gleichfalls nur ein halbes Jahrzehnt auseinanderliegenden Spiegelaufsätze der beiden Antikammern nördlich und südlich des Hauptsaals. Die Lösung Auveras von 1740 (Taf. 152) in vergoldeter Schnitzerei vor braunem Holzgrund, reines Rahmenornament in seltsam schwanken Trieben vom Spiegelrand nach außen und aufwärts in die freie Fläche stoßend, über dem Scheitel des Spiegels in zwei zentralsymmetrischen Bildungen gefestigt, während von oben nur viel schwächeres Ornamentspiel mit naturalistischem Blütengehänge und seitlich vom Außenrand her seltsam verkümmerte ohrenartige Bildungen entgegengreifen — Bossis Schöpfung von 1745 (Taf. 153) in vergoldetem Stuck auf weißem Grund eine Umkehrung des Themas: am Spiegelrahmen selber nur noch rudimentäre Bildungen wuchernd, die symmetrisch ruhende Kartusche über dem Scheitel in eine lebendig rotierende Form verwandelt, das ganze Gewicht der Dekoration aber auf die obere Fläche verlegt, mit dem Ornamentgebäude, das naturalistische Gehänge als völlig ein- ja untergeordnetes Beiwerk trägt, sogar weit noch über die obere Flächengrenze in das Reich der Corniche hineingreifend. (Die Bildung im »Gesellschaftszimmer«, Taf. 112, in der sich der ehemalige Spiegelaufsatz zu einer völligen, den Spiegel nicht nur bis unten breit umschließenden, sondern geradezu tragenden Rahmung ausgewachsen hat, steht als Besonderheit etwas außerhalb unserer Vergleichsreihe.)

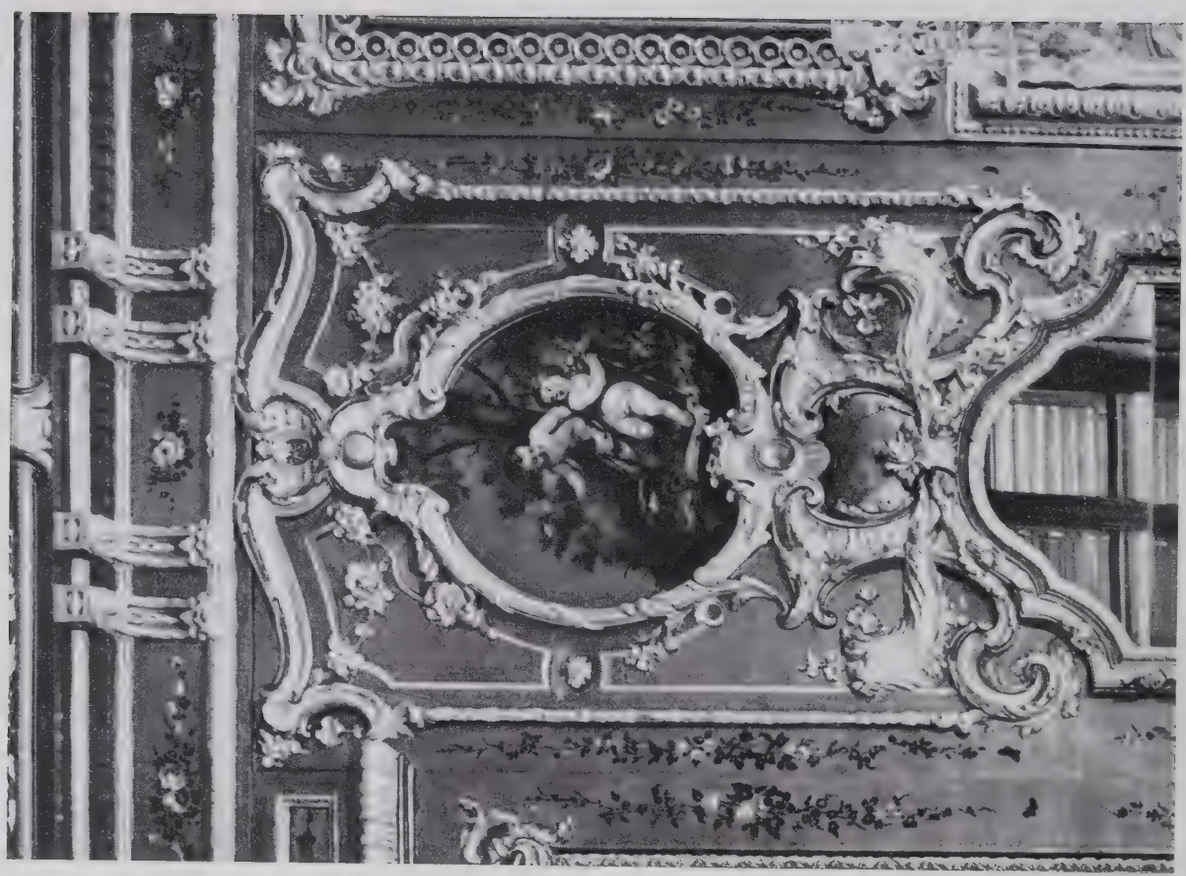
TAFEL 154
NAPOLEONZIMMER
(STUCK 1763—64, FRIEDRICH MANGER ?)

[Raum 45]

TAFEL 155
TEEZIMMER
(STUCK 1767, MATERNO BOSSI)

[Raum 47]

Mit dem Spiegelaufsatz im Napoleonzimmer (Taf. 154) beginnt die Rückbildung; eine kurvige Modifikation der Rahmengrenze selber gibt das Motiv, von einem immer noch über die Corniche hinaufgreifenden Akzent überhöht, mit dem Scheitel des Spiegels durch die zurückgekehrte symmetrische Kartusche verbunden; die Fläche des Aufsatzrahmens ist frei von Ornament, ein naturalistisches Blattgehänge allein sucht die glatte Leere zu überdecken. Man fühlt, daß hier nun bald wieder eine bildhaft geschlossene Eigenform die Aufgabe erfüllen wird, die die Ornamentik allein nicht mehr bewältigen kann: im Teezimmer (Taf. 155) und im Grünlackierten Zimmer (Taf. 156) sind es auch wieder rundgerahmte Gemälde, die Rundform an die rechteckige Außengrenze nur durch Umschreibungen der Zwickelbildungen angeglichen, mit Kartuschenbildungen dem Scheitel des Spiegels verbunden, dem zur Seite im Teezimmer ganz naturalistisches Beiwerk leere Flächen verdecken hilft, während im Grünen Spielzimmer noch einmal (zum letztenmal!) kurvige Bildungen zu dieser Funktion gewaltsam gesteigert werden; der wellig geführte obere Abschluß im Teezimmer mit dem Puttenköpfchen noch ein wenig in fremdes Gebiet hineingreifend, im Grünen Spielzimmer schon hart unter die unerbittliche Gerade geduckt.



TAFEL 156
GRÜNLACKIERTES ZIMMER
(STUCK 1769, MATERNO BOSSI)

[Raum 48]

TAFEL 157
GRÜNES SCHREIBKABINETT IM INGELHEIMER TRAKT
(STUCK 1776, MATERNO BOSSI)

[Raum 63]

Die Schmuckgedanken, die dieser Spätstufe noch wesentlich schienen, konnte die rein klassizistische Sprache leichter, unter Vermeidung aller Verlegenheitsbildungen, in rein rechteckigem System ausdrücken (Taf. 157): alles, was noch im Grünlackierten Zimmer der Maler gesagt hatte, sagt nun der Bildhauer, das Gemälde ist zum inhaltgleichen Relief geworden, das neben sich nur unkomplizierte Randstreifen für gegenständlich aufgehängtes derbgreifbares Zopfgehänge übrig läßt. Natürlich ist auch der Rahmen des Spiegels selber streng rechteckig geworden; an Stelle der lockeren Blumengewinde des Grünlackierten Zimmers spielt nun grobes Rosettenwerk lotrecht an ihm hinab; die Betonung der Wagerechten und der Funktion jener kurvigen Ohrenbildungen über dem Spiegel des Grünen Spielzimmers kann ein rein architektonischer Kopfteil des Spiegels mit einer verkröpften Friesreihe und Triglyphenbildungen »eindeutiger« erfüllen.

TAFEL 158
VENEZIANISCHES ZIMMER
1740

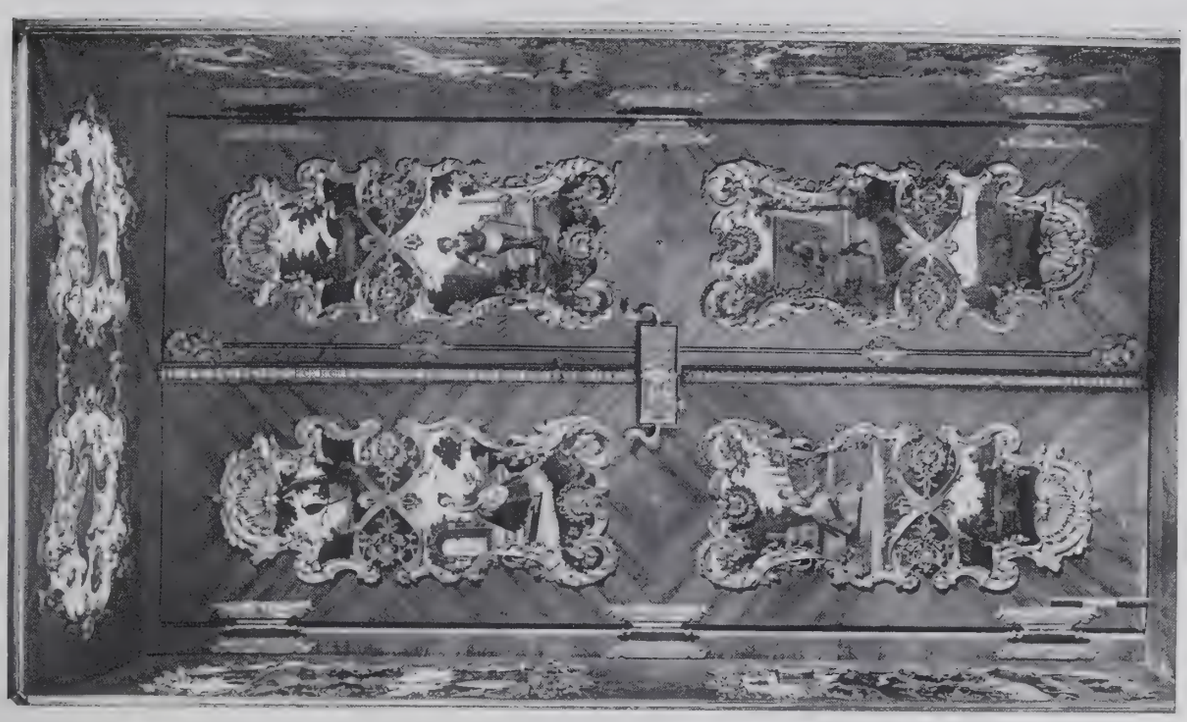
[Raum 37]

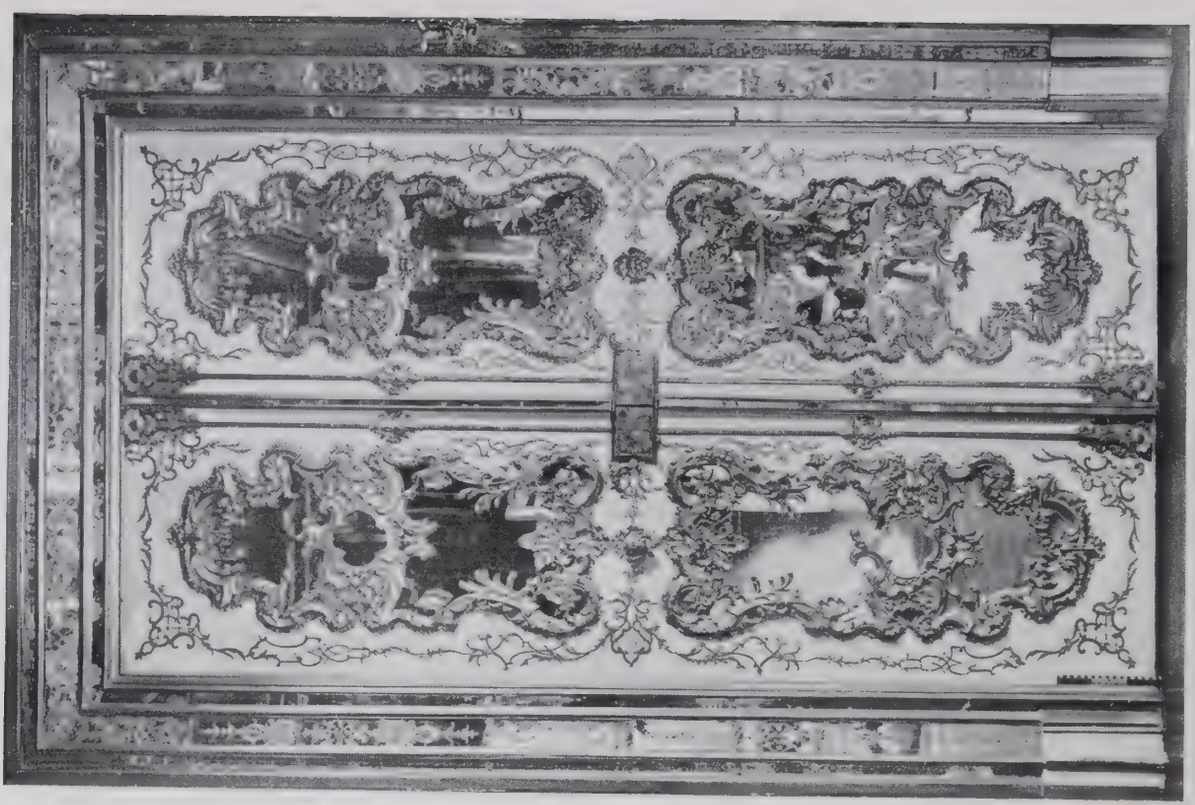
TAFEL 159
THRONSAAL
1742

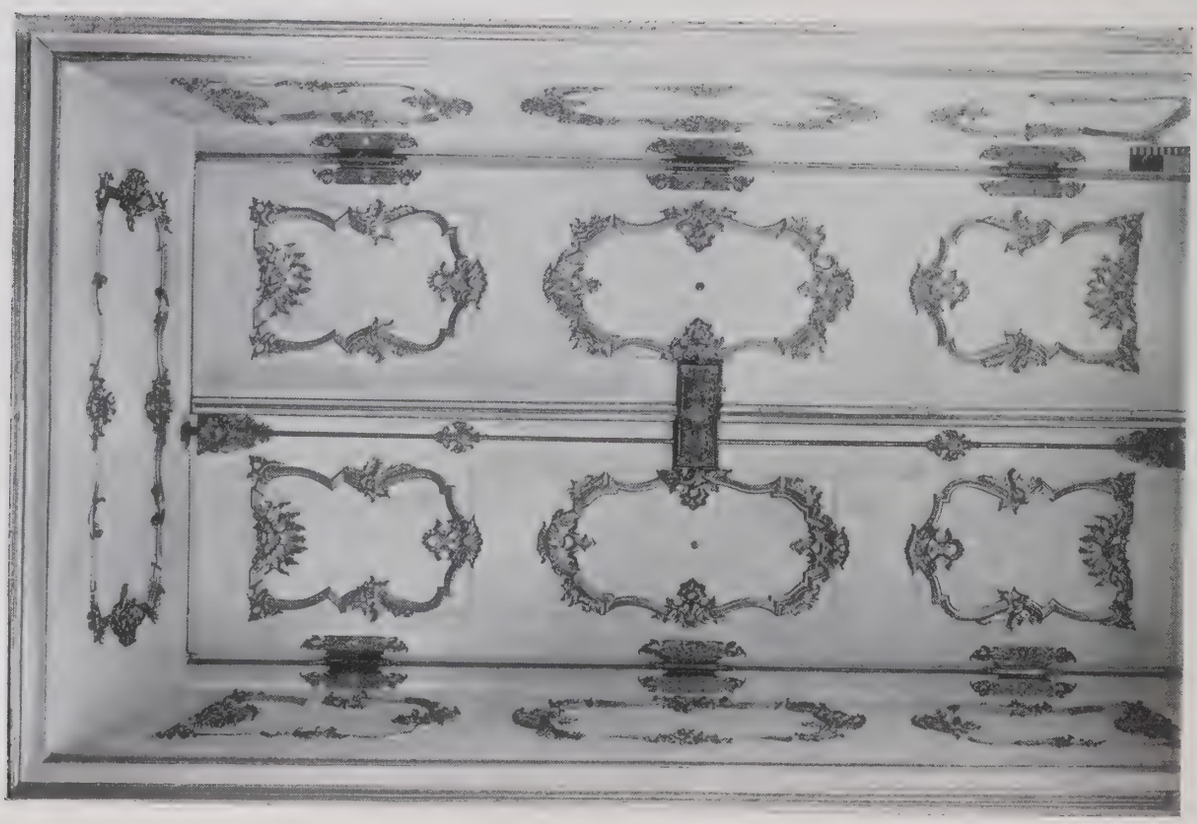
[Raum 38]

Der Schmuck der Türflügel, obwohl ungleich mehr an die Haupttypen der Disposition gebunden und nur in der Durchbildung des Einzelteiles einer formalen Abwandlung fähig, hat dennoch auch in der Würzburger Residenz so vielartige und wertvolle Lösungen erfahren, daß eine Zusammenstellung der schönsten und wichtigsten das Anschauungsmaterial der Stilentwicklung von 1735 bis 1810 abgibt. Auch hier ist die Linie der farbigen Auflichtung und die Kurve der formalen Steigerung und allmählichen Erstarrung im nämlichen Verlaufe deutlich erkennbar, daneben bei den zeitlich ganz nahe zusammengehörigen drei Hauptschöpfungen der Periode Friedrichs Carls der Wechsel im verwendeten Material äußerst reizvoll.

Der Vergleich der Türen des Venezianischen Zimmers und des Thronsaals (Taf. 158, 159) sagt in vielen Punkten das nämliche aus wie der der Spiegelaufsätze. Nur daß die Ornamentik an der Türe des Paradeschlafzimmers bei weitem nicht mehr Begleitung des Rahmenwerks, wie dort, sondern der Füllungsrahmen selber ist, dessen ursprünglichen Sinn sie ebenso verschleiert, wie sie hier die Kontinuität der geschlossenen Innenfläche bereits vernichtet hat. Solchem Maß von ornamentaler Kühnheit gegenüber erscheinen die Türflügel des Thronsaals als Ganzes still, wenngleich dort die Rahmenleisten von ungleich fortschrittlicheren Ornamentgebilden an den Mittelpunkten der senkrechten Stäbe durchwuchert, an den wagerechten Schmalseiten völlig aufgelöst sind. Man erkennt mit Staunen, welch entfesselter, fleckiger Bildung das Vorrokoko, welch farbig und formal gehaltener Lösung das wildeste Rocaille fähig gewesen ist.







TAFEL 160
SPIEGELKABINETT
1745

[Raum 36]

TAFEL 161
DRITTES ALEXANDERZIMMER
1750

[Raum 42]

Daß genau dieselben »Rahmen«-Motive wie im Venezianischen Zimmer für die Türen des Prunkkabinetts (Taf. 160) verwendet sind, läßt die andersartige farbige Einkleidung, der Wechsel des Materials und der Reichtum des Begleitornaments kaum wiedererkennen. Die Absicht war zweifellos, die Lockerung bis zur äußersten Möglichkeit zu steigern, und dennoch sprechen die Füllungen hier viel mehr wie im Venezianischen Zimmer als geschlossene Einheit: sei es, daß die Durchlockerung schon jenen Grad der allgemeinen und gleichheitlichen Durchsetzung der Gesamtfläche erreicht hat, der eine neue Einheit schafft, sei es, daß das Glänzen der Goldfassung mit den Blinklichtern des Spiegelwerks völlig, beides mit dem Lichtcharakter des weißen Holzgrundes bis zu gewissen Graden an sich schon zusammengeht — jede dieser Begründungen ist ein positives Werturteil für die künstlerische Leistung des Spiegelkabinetts.

Die Tür des dritten Alexanderzimmers ist ein treffliches Gegenstück dazu. Hier ist einmal ganz augenfällig greifbar (was schon bei der Besprechung der Hofkirche Text S. 99 angedeutet wurde), daß es nicht genügt, das frei entwickelte Rokoko als Stufe völliger farbiger Auflichtung bei noch gleicher Energie des Kurvendranges zu bezeichnen, selbst nicht genügt, die Verfeinerung des plastischen Empfindens zu betonen; eindeutig fühlbar ist schon ein Rückgang der schöpferisch wirksamen, um 1730—40 zu so komplizierter Reizbarkeit ausgebildet gewesenen Kräfte, die nur noch so lange zeugungsfähig sind, als letzte Steigerungsmöglichkeiten in der Verfeinerung beschlossen liegen, aber es ist dennoch schon ein Verflachen, ein deutliches Leer- und Leererwerden, das die endliche Einmündung in den Klassizismus nicht als Bruch mit dem bislang Gewesenen, sondern als kontinuierliche Entwicklungslinie ebenso wie im Farbigen auch im Formalen verständlich macht.

TAFEL 162
GESELLSCHAFTSZIMMER
UM 1745, UMGESTALTET 1750—1751

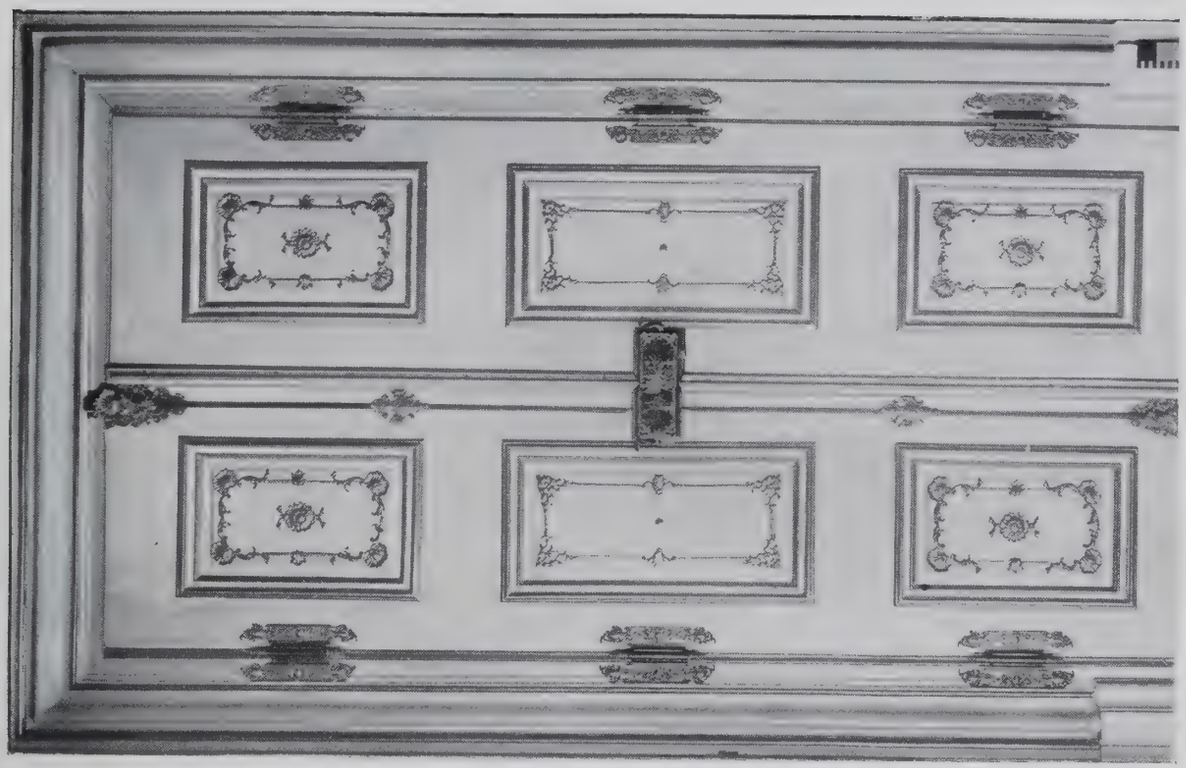
[Raum 44]

TAFEL 163
TEEZIMMER
1766—67

[Raum 47]

Das Einsetzen geradliniger Rahmungen schon im »Gesellschaftszimmer« (Taf. 162) ist mit Vorsicht zu betrachten; denn diese Rahmungen und Füllungen entstanden wohl schon zu der Zeit Friedrich Carls und stellen dann außergewöhnlich einfache, an »Frühes« erinnernde Bildungen dar (siehe Text zu Taf. 112). Aber dem Geschmack der Zeit, die sie farbig faßte, war ihre beruhigte Stille erwünschter, als sie selber sich dessen vielleicht schon bewußt war; sie dürfen daher in dieser Folge ohne Gewaltsamkeit die Stelle der viel reizloseren Bildungen der Türen des Napoleonzimmers (siehe Taf. 114) einnehmen, mit denen nach 1760 die Reihe der frühklassizistischen Bildungen beginnt.

Der Anblick der Türen des Teezimmers (Taf. 163) verstärkt das zu den Gesamtansichten des Raumes (Taf. 116, 117) Gesagte: wie unmittelbar diese Bildungen in vielem (und nicht Unwesentlichem!) an das Vorrokoko, hier sogar an Formen des Louis XIV selber erinnern.



TAFEL 164
GRÜNLACKIERTES ZIMMER
UM 1770

[Raum 48]

TAFEL 165
ECHOZIMMER
UM 1810

[Raum 15]

Der für die Stilstufe von 1770 charakteristische Typus mit den zu schmaler, schlanker Einheit zusammengenommenen streng rechtwinkligen Füllungen wird noch einmal, zum letztenmal, im Grünlackierten Zimmer verlassen (Taf. 164). Die letzten Kurven und der letzte farbige »Aufwand«, beides auch an dieser Tür ebenso wie im ganzen Raum (vgl. Taf. 118 und 156 und zugehörige Texte) gewaltsam und mit wenig befriedigendem Erfolge verwendet. Der flüchtigste Vergleich mit den farbigen Lösungen der früheren Zeit (Taf. 158—160) stößt diese Leistung ins Reich des nur historisch Beachtenswerten zurück. Die Türen der Ingelheimer Zimmer (siehe auf Taf. 119—124, 126, 127) entbehren jedes künstlerischen Schmuckes.

Die Empirezeit konnte in dem durch die Tradition so gefestigten Rahmen solcher Einzellösungen, das Rückgrat gestützt vom Architektonischen, noch zu den verhältnismäßig wertvollsten der eigenen Leistungen gelangen (Taf. 165). Der laute Reichtum im Banne der strengen Rahmungen hat zweifellos etwas Repräsentatives. Aber auch hiermit beweist sie ja nur, daß sie doch Erbe des barocken Jahrhunderts gewesen ist.

TAFEL 166
VENEZIANISCHES ZIMMER: VERGOLDETE ZINNRAHMUNG
VON EINEM FENSTERGEWÄNDE
(1738, JOH. RUD. BYSS)

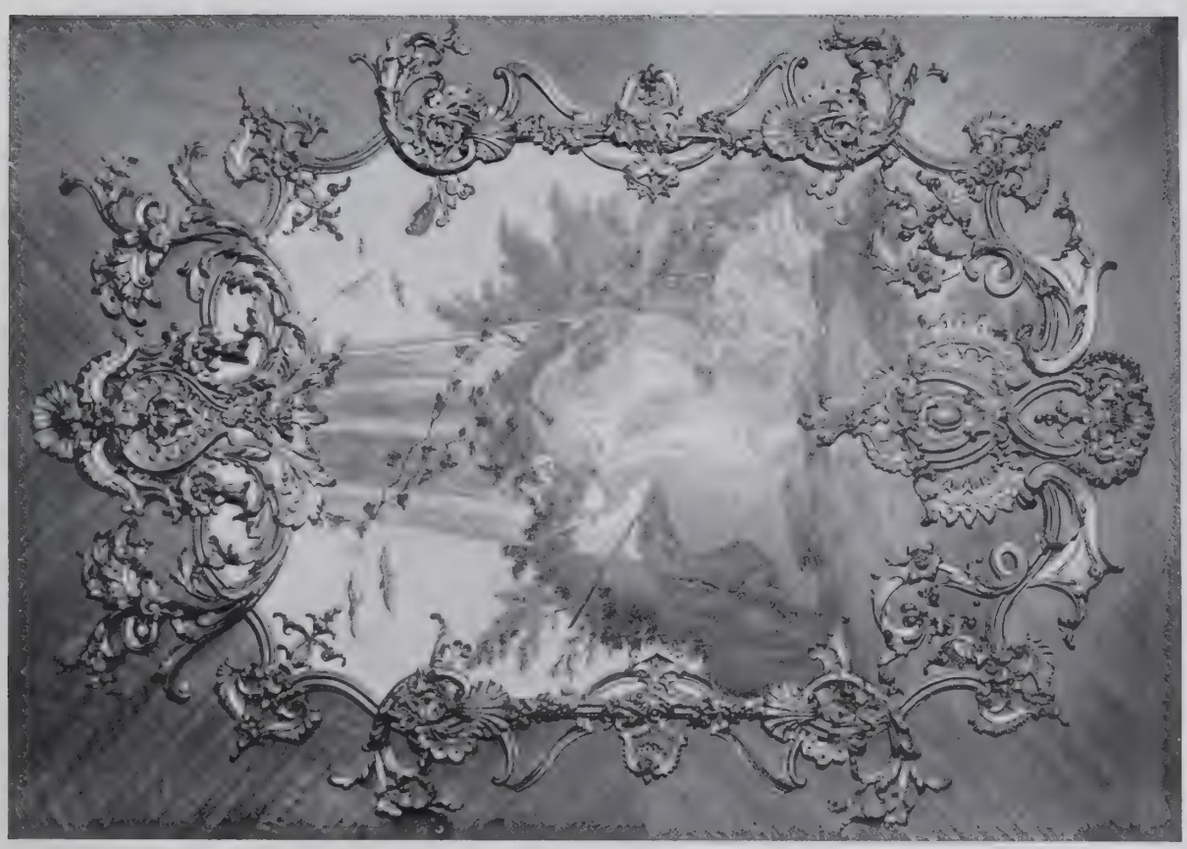
[Raum 37]

TAFEL 167
VENEZIANISCHES ZIMMER: VERGOLDETE ZINNRAHMUNG
VON EINEM FENSTERGEWÄNDE
(1738, JOH. RUD. BYSS)

[Raum 37]

Die Tafeln 166 bis 177 sollen wenigstens einige wenige »Nahblicke« auf das ornamentale Reliefwerk der Fenstergewände, Lambris, Türen, Supraporten ermöglichen. Denn vom Genuß des Gesamtraumes über die Einzelaufgabe und -leistung bis zur Betrachtung der kleinsten Teile der Einzellösungen muß man Gesichts- und Interessenkreis verengern, um zu erkennen, daß alles, auch das Kleinste, was diese begnadete Zeit geschaffen hat, reines Kunstwerk und unerschöpflich in seinem Reichtum ist.

Dies gilt besonders von den Rahmungen auf Lambris und Fenstergewänden des Venezianischen Zimmers, den einzigen, aber wohl köstlichsten Leistungen aus der Zinngießerei des Byß (s. Text S. 92, 98), die uns erhalten geblieben sind. Hat schon Taf. 98 und besonders Taf. 150 einen Begriff von der unerhörten Kühnheit dieser Ornamentbildungen vermittelt, die technische Vollendung ihrer Ausarbeitung und den ganzen stofflichen Reiz des Zusammenklanges von goldglänzendem kühlem Metall mit dem edlen Holz, auf dessen Fläche es in zukkenden Stößen weit hinausgreift, vollends aber die Genialität dieser Ornamentgedanken läßt erst der unmittelbare Nahblick erleben (Taf. 166—169, s. auch im Text Abb. 79). Alle anderen überragt zweifellos das als Tafel 166 wiedergegebene Stück: man muß sich gewaltsam daran erinnern, daß es einer Periode entstammt, die das eigentliche Rocaille noch gar nicht kannte; hier versagt der Begriff »Rahmenornamentik« in dem bisher gebräuchlichen, noch dazu fast nur aufs Rokoko angewendeten Sinn; wie der Zug der eigentlichen Rahmenleiste fast unfaßbar geworden stellenweise völlig untergeht und dennoch an den wichtigsten Stellen, auf beiden Seiten in der Betonung der Senkrechten gerade noch fühlbar ist, wie das Ornament scheinbar völlig fessellos weit in das Innenbild hinein- und in die Außenfläche hinausspielt, und wie es doch gerade damit Bild- und Wandgrund fugenlos ineinander bindet, wie die symmetrische Ordnung diese scheinbare Fessellosigkeit zu einem fast architektonisch klaren Gebilde festigt — damit ist nur ein Teil der paradoxen Herrlichkeiten dieser Ornamentik des 18. Jahrhunderts umschrieben, die wir in den Bildungen nach 1740 viel selbstverständlicher als in diesen frühesten zu suchen und zu finden gewohnt sind (Taf. 170—173).



TAFEL 168
VENEZIANISCHES ZIMMER:
VERGOLDETES ZINNWERK AUF TÜRSTOCK UND LAMBRIS
(1738, JOH. RUD. BYSS)

[Raum 37]

TAFEL 169
VENEZIANISCHES ZIMMER: VERGOLDETES ZINNWERK AUF DER LAMBRIS
(1738, JOH. RUD. BYSS)

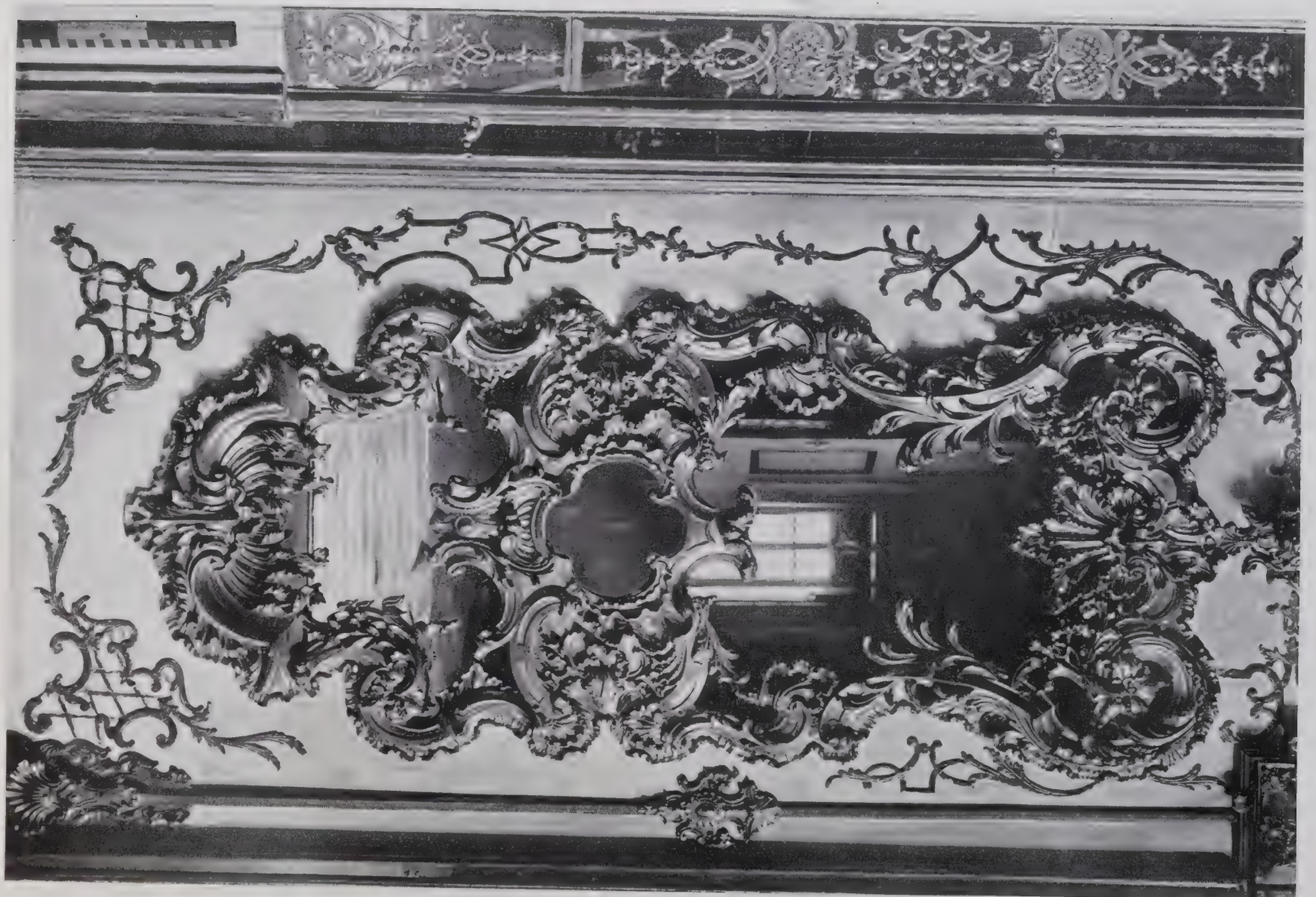
[Raum 37]

TAFEL 170
TÜRE IM THRONSAAL, TEILAUSSCHNITT DER FÜLLUNGSRAHMUNG
(HOLZ, 1742)

[Raum 38]

TAFEL 171
TÜRE IM SPIEGELKABINETT, TEILAUSSCHNITT DER FÜLLUNGSRAHMUNG
(HOLZ, 1745)

[Raum 36]



TAFEL 172
TÜRE IM SPIEGELKABINETT, TEILSTÜCK EINES FLÜGELS
1745

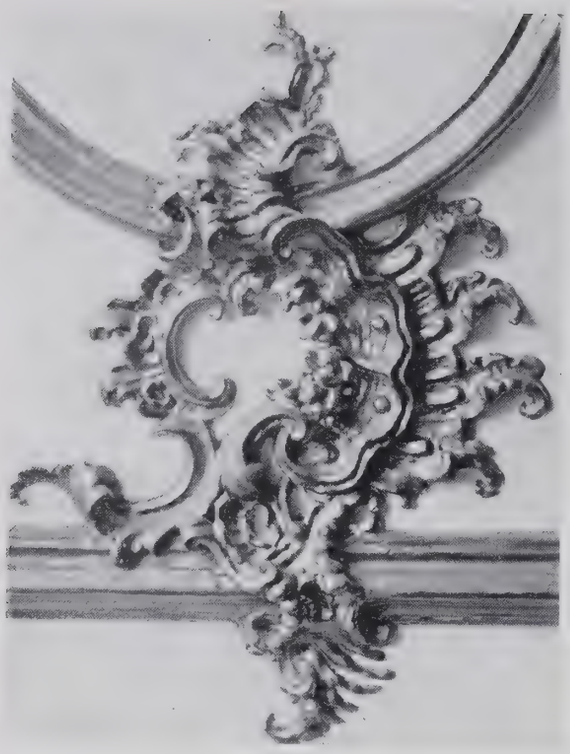
[Raum 36]

TAFEL 173

SUPRAPORTE IM DRITTEN ALEXANDERZIMMER

(STUCK, 1744—1745, ANTONIO BOSSI;
DAS GEMÄLDE VON ANT. PELLEGRINI)

[Raum 42]



TAFEL 174—177
TEILSTÜCKE DER ORNAMENTIK VON FENSTERGEWÄNDEN:

TAFEL 174
DRITTES ALEXANDERZIMMER
1745—46

TAFEL 175
KAISERSAAL
1752

TAFEL 176
DRITTES ALEXANDERZIMMER
1745—46

TAFEL 177
GRÜNLACKIERTES ZIMMER
1770

Selbst einige allerkleinste Ausschnitte von der Stuckornamentik zu geben schien unerläßlich, wenn von der Vertiefung der künstlerischen und der Gewissenhaftigkeit der technischen Leistungen bis ins Detail ein auch nur einigermaßen entsprechender Begriff vermittelt werden sollte. Herausgegriffen wurden Mittelakzente und Eckbildungen der Felderrahmen von Fenstergewänden, auf den Gesamtansichten der Räume (Taf. 83 und 108) kaum sichtbare Details.

Das erste Vergleichspaar (Taf. 174, 175), das ein halbes Jahrzehnt auseinanderliegt, erlaubt viel klarer als der Vergleich identischer Aufgaben oder der Gesamtschöpfungen die innere Wandlung zu erkennen, die sich in Antonio Bossis Stuckornamentik von dem vollentwickelten Rokoko vom Ende der Friedrich Carl-Periode bis zur Zeit der Kaisersaaldekoration noch vollzogen hat. Die Gegenständlichkeit, mit der selbst das krause Rocaille von 1746 noch spricht, ist um 1750 einer »gegenstandlosen« Schmiegsamkeit, der Zug zum Wildgehäuften einer lässigeren, doch räumlich noch ungemein reichen Eleganz gewichen. Die Blütchenendigung an dem gekreuzten inneren Rahmenstab auf Taf. 175 gibt Zeugnis davon, wie völlig unverändert sich Bérainsche Motive über ein Dreivierteljahrhundert erhalten haben, während in den größeren Bildungen am Hauptrahmen die Herkunft von der barocken Kartusche und dem Rollwerkring als Rahmenakzent längst nicht mehr erkennbar ist.

Das zweite Vergleichspaar (Taf. 176, 177), durch den Abstand von mehr als zwei Jahrzehnten getrennt, kann die Rückkehr der rokokohaft gelösten Bildungen zur Form- und Gegenstandsdeutlichkeit des Entwicklungsanfangs am Beispiel des kleinsten Details anschaulich machen.

Die Betonung des Rahmenecks hatte das freie Rokoko mit einer ganz losgetrennten und für sich wuchernden, lediglich der nämlichen Stelle aufgelegten Form vollzogen, nicht ohne durch Beiwerk der Isolierung und damit dem Gewicht dieser Betonung noch entgegenzuwirken. Das Nachrokoko macht das Eckstück wieder zum Bestandteil des Rahmenkörpers und schafft damit ein den Régenceformen (auch in der Erscheinung und Verbindung der ein Jahrhundert alten Zierglieder) auffallend ähnliches Gebilde, dessen wahres Entstehungsdatum nur die eigentümliche Verschleifung (das typische Birnmotiv), die lockere »gegenständliche« Verknüpfung (die Überkreuzung des Innenrahmenprofils mit den Außenkurven des Eckstücks) und nachzuckende Regungen der Unsymmetrie (in den überkreuzten Endigungen rechts unten) dem aufmerksamen Betrachter eindeutig verrät. Das Eckstück entstammt dem Grünlackierten Zimmer und zeigt, wie wahrhaft schön noch diese letzten Einzelleistungen des Rokoko gewesen waren, die zu einem großen Ganzen von ähnlich befriedigender Geschlossenheit zu verarbeiten nur die stilistische Verwirrung der Übergangsstufe verbot.

TAFEL 178
ERSTE BISCHOFSWOHNUNG (JETZT IN DER GEMÄLDEGALERIE)
UM 1724

[Raum 50]

TAFEL 179
VENEZIANISCHES ZIMMER
1735—40.

[Raum 37]

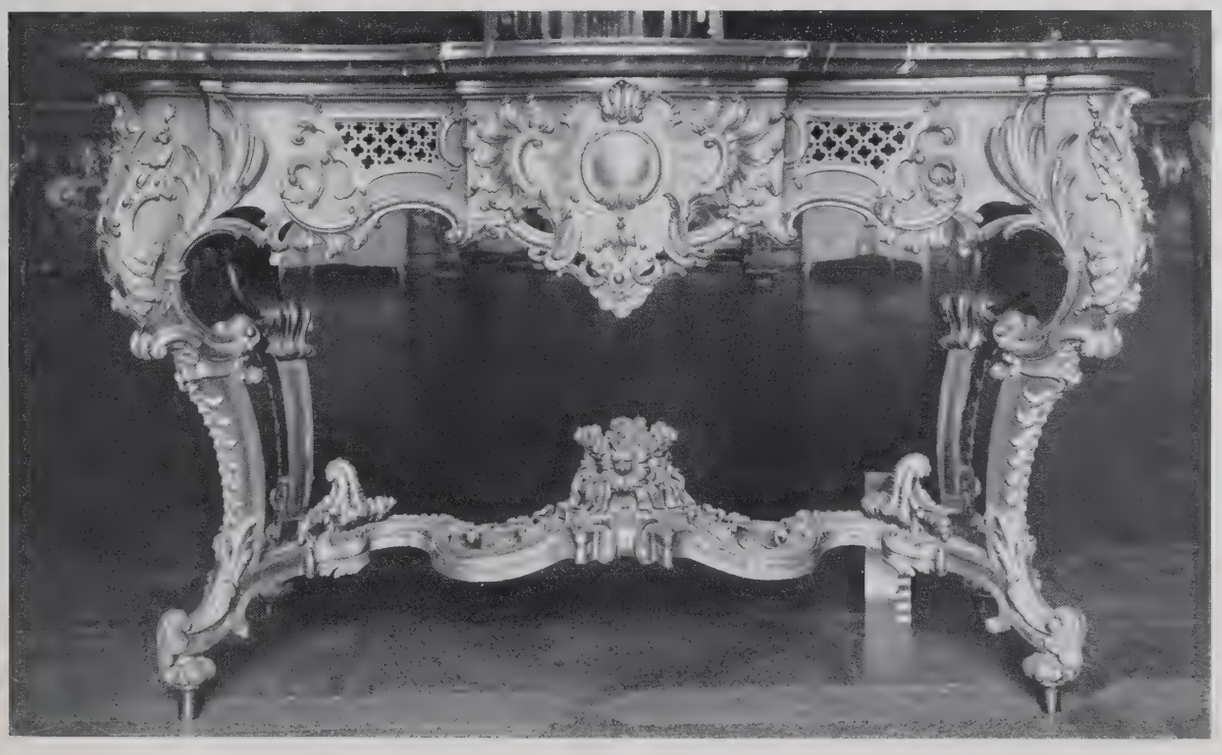
Tafeln 178—183: Tische, 1. Reihe.

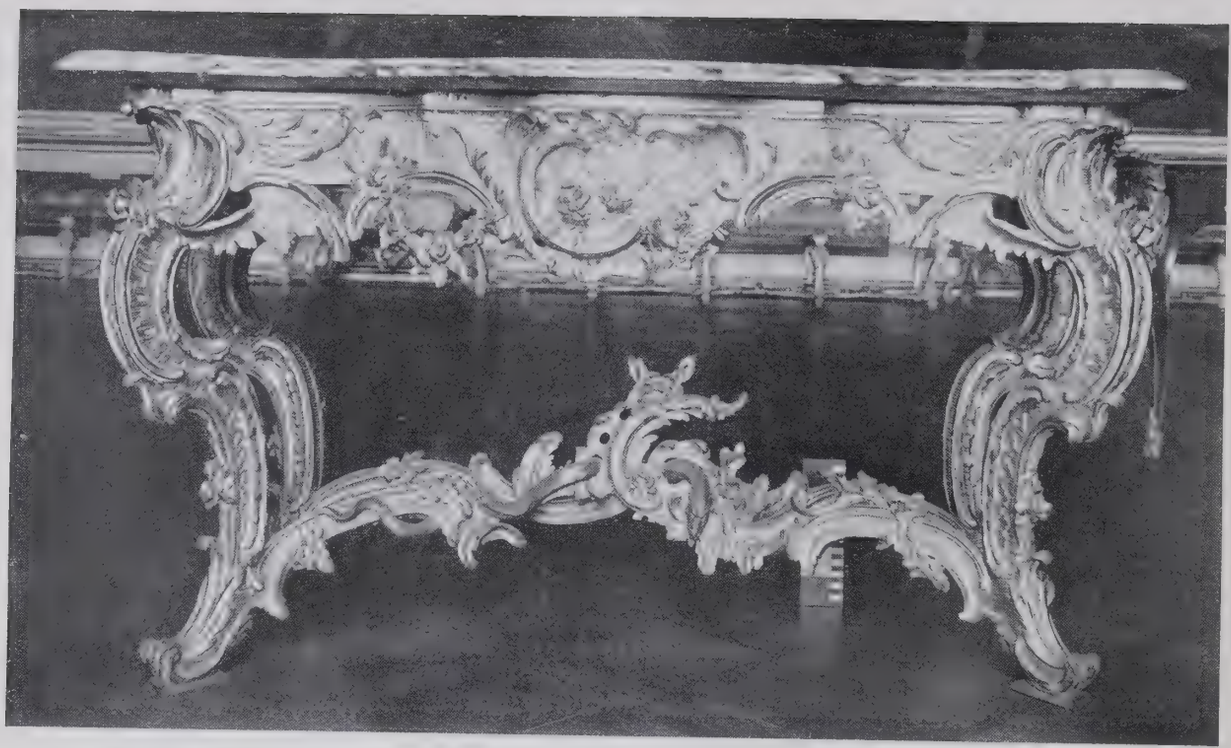
Von den Hauptstücken der beweglichen Ausstattung sollen wenigstens die Tische in kunstgeschichtlicher Reihe vorgeführt werden, die nicht so sehr als Bestätigung denn als Bereicherung der vorher verfolgten Reihen, vor allem aber deshalb wertvoll ist, weil sie mit einem spätbarocken, das Ornamentale noch völlig gebunden haltenden Anfangsglied begonnen werden kann.

Das auf Taf. 178 abgebildete Stück scheint der wertvollste Zeuge vom Mobiliar der ersten Bischofswohnung, der nahezu vereinzelte aus der Periode des Johann Philipp Franz zu sein. Selbst für diese Zeit ist die Bescheidenheit des Spiels, das die Bérainkurven und die Blütchen in den schmalen Füllungsflächen treiben, die architektonische Vornehmheit der nur oben balustermäßig bereicherten, geraden Füße, die ganze Gehaltenheit bemerkenswert, die nur in der Kreuzverstrebung der Füße unten eine freiere und besondere Bildung wagt. Daneben ist für den Stilkreis der ersten Bischofswohnung schon die kurvige Bauchung der Füße (durch den Riß Abb. 81) bezeugt.

Den völlig entwickelten Typus der Tische des 18. Jahrhunderts aber bringen erst die Stücke des Auvera-Guthmann-Kreises, deren schönstes Tafel 179 wiedergibt. Mit ihm sind die drei folgenden Stücke unmittelbar zu vergleichen — zu beobachten, wie die Knickung der ausbauchenden Kurve der Füße in zwei Gegenschwüngen sich bis an das Ende des Rokoko unverändert erhält, im Hochrokoko durch vertiefte Auskehlung oben am Zargenansatz noch bereichert wird —, wie die Auszackung des unteren Zargenrandes und die Zusammensetzung der Kreuzverstrebung in den Ornamentgedanken durchgängig gleich bleibt, während lediglich das zum Ausdruck verwendete Material (Laub- und Federwerk, Rocaille, Naturalistisches und abstrakte Lineamente) nach der Laune der Mode wechselt — wie im Spätrokoko (Taf. 182) die körperliche Geschlossenheit der früheren (Taf. 179) Kartuschenbildungen wiederkehrt.

Die rein klassizistische Lösung (Taf. 183) kann, mit der letzten Vorstufe (Taf. 182) zusammengehalten, wieder beweisen, daß einzelne Schmuckgedanken, verarmt, aber noch unzweideutig erkennbar, in der Anordnung der ganz gegenständlich befestigten Gehänge (der Zopfgirlande am Zargen) weiterleben; ein unmittelbarer Vergleich mit dem Anfangsglied (Taf. 178) verdeutlicht das, was über die erstaunlichen äußeren Ähnlichkeiten und über die innerliche Verschiedenheit der Kunst des Vor- und Nachrokoko schon an anderer Stelle mehrfach (Text S. 138; Text zu Taf. 117, 148 f., 163, 177) gesagt worden ist (Kelchbildungen der untersten Endigung und senkrecht gereihter Füllungsschmuck am Körper der Füße; aber völlige Verschiedenheit des Sinnes der Proportionen, der »Leere« ungeschmückter Teile, der Funktion und Bedeutung alles realistischen Beiwerks).





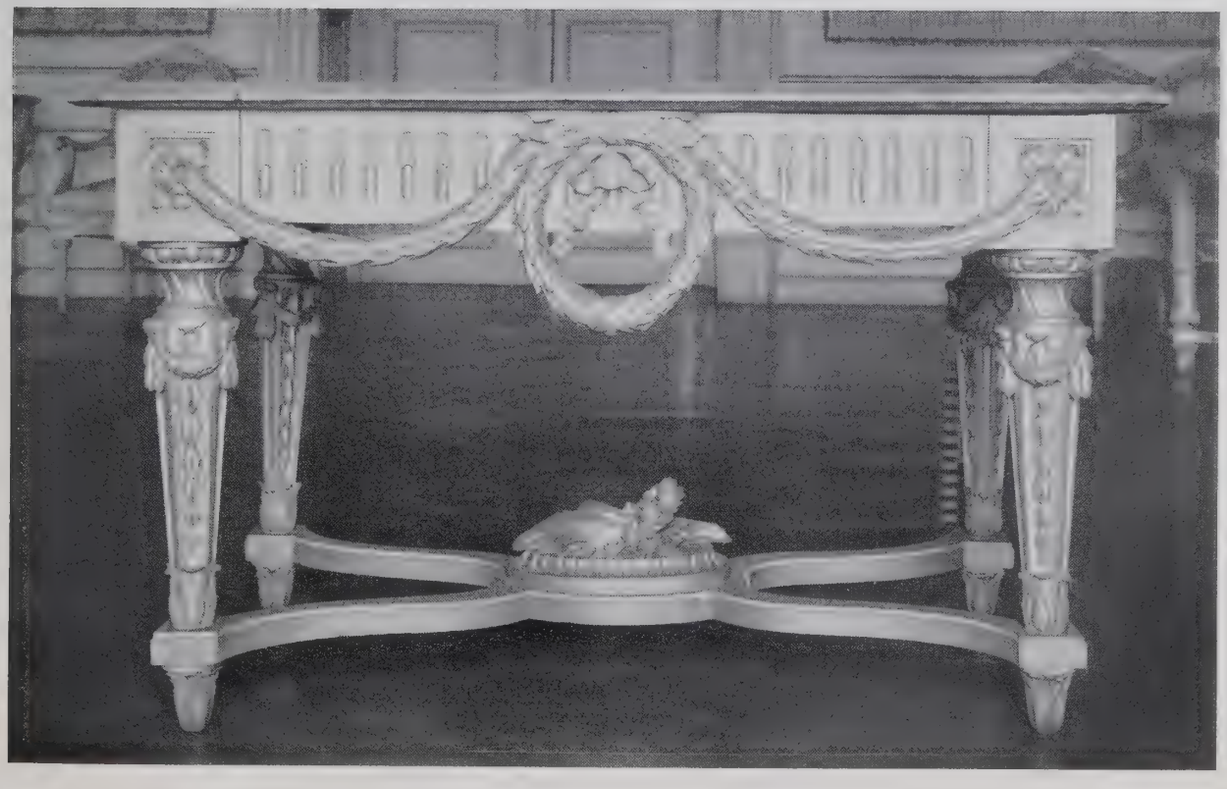
TISCHE

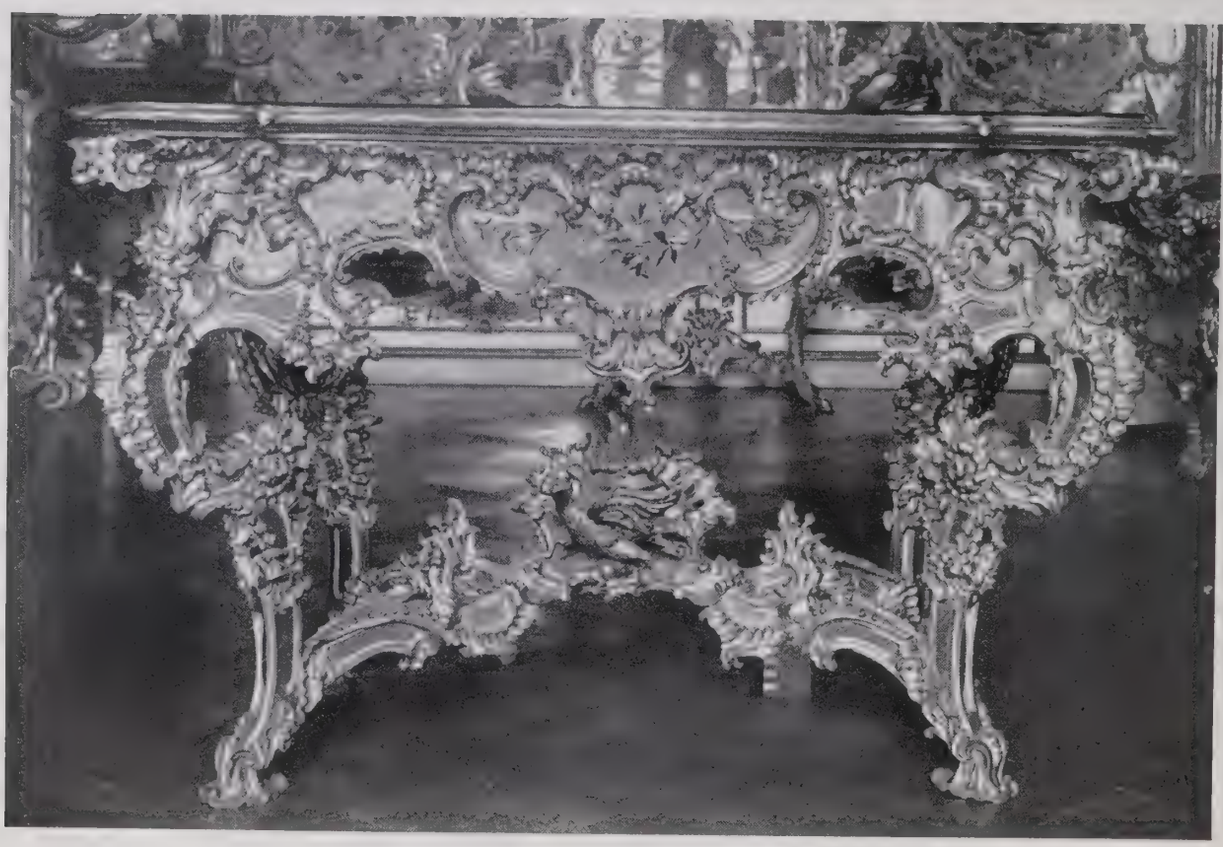
TAFEL 180
ZWEITES ALEXANDERZIMMER
1745—50
[Raum 41]

TAFEL 181
GESELLSCHAFTSZIMMER
UM 1750
[Raum 44]

TAFEL 182
SOUPERZIMMER
UM 1765
[Raum 46]

TAFEL 183
BLAUER SALON IM INGELHEIMER TRAKT
1775—80
[Raum 61]





TISCHE

TAFEL 184
SPIEGELKABINETT
UM 1745
[Raum 36]

TAFEL 185
SPIEGELKABINETT
UM 1745
[Raum 36]

Tafeln 184—189: Tische, 2. Reihe.
Es ist zu beachten, daß die entwicklungsmäßig geordnete Reihe (Taf. 178—183) der Tische in ihrem ersten Teile sprunghaft ist. Zur Veranschaulichung der allmählichen Befreiung des kurvigen Lebens fehlen uns wichtige Zwischenglieder. Wer das Detail des Würzburgischen Rokoko in seinen Zwischenstufen hier verfolgen will, muß vor Tafel 180 die Tische des Spiegelkabinetts (Taf. 184 und 185, auch das auf Taf. 102 sichtbare Stück) und vor Taf. 181 die kleineren Tische des dritten Alexanderzimmers und des »Gesellschaftszimmers« (Taf. 186, 187) einschieben. Taf. 188 (stilgleich mit Taf. 179) mag als das Anfangsglied in der Ausformung jener mittleren Teilung, die den bauchigen Schwung der Füße zu unterbrechen pflegte, Taf. 189 zur Bereicherung des Bildes des Spätrokoko hinzugenommen werden.
Die Eingliederung dieser Stücke in die chronologische Typenfolge der vierbeinigen großen Tische verbot die Besonderheit reichster Lösungen oder kleinerer Abwandlungen oder die Eigenform des »Konsoltisches«; nur Tafel 185 ließe sich als gleichgeartetes Vergleichsstück jener Reihe ohne weiteres einfügen.
Man beachte, wie selbst die reichsten Bildungen (Taf. 184, 185) in all ihrer verwirrenden Fülle mit nur geringer Verschiebung der Akzente und der Proportionen auf den gleichen Grundgedanken wie der allgemeine Typus aufgebaut sind, wie die verschiedentonige Fassung (Weiß und Gold, Taf. 186, Weiß, Hellgrün und Gold, Taf. 187) gegenüber den Stücken im Spiegelkabinett zeitlich ganz nahe zusammengehörigen Formen eine ganz verschiedene Sprache verleiht, wie die schmäleren Lösungen der kurvenfreudigen Zeit (Taf. 187, 188) durch Steigerung der Schmuckbildungen in der Mittelachse einzuholen suchen, was ihnen an breiter Entfaltungsmöglichkeit abgeht, ja manchmal dafür das ganze Gefüge auf die Vertikaltendenz einstellen (Taf. 187). Ein Stück, das Taf. 128 schon deutlich sichtbar aufweist, bringt Taf. 189 trotzdem noch gesondert in der Reihe der Kostbarkeiten; denn vor ihm möchte man (wenn auch von ferne nur) an Empfindungen erinnert werden, wie sie die Betrachtung von Oeggs letzter großer Schöpfung weckt (siehe Text S. 135); für jenen Zustand herbstlicher Klarheit im Vollbesitz der Reife und Befreiung, der das Drängen jugendlicher Kleinform nicht mehr kennt, alle Wirrnisse wühlender Leidenschaften überwunden hat, für jenen nur Augenblicke währenden Zustand der Kunstwelt unmittelbar vor der Erkaltung gibt es kein köstlicheres kunstgewerbliches Denkmal in der Würzburger Residenz als diesen Tisch.

TAFEL 186
DRITTES ALEXANDERZIMMER
1745—1750
[Raum 42]

Tafel 187
GESELLSCHAFTSZIMMER
1745—1750
[Raum 44]

TISCHE

TAFEL 188
ERSTES ALEXANDERZIMMER
1735—40
[Raum 39]

TAFEL 189
GRÜNES SCHREIBKABINETT IM INGELHEIMER TRAKT
1760—70
[Raum 63]

TAFEL 190
ZIEROFEN IM THRONSAAL
UM 1735, DOMINIKUS EDER).

[Raum 38]

TAFEL 191
ZIEROFEN IM SOUPERZIMMER
(UM 1766, ACKER, STRASSBURG).

[Raum 46]

Von der ganzen übrigen Fülle des Mobiliars, von dem Reichtum und hohen Wert der kunstgewerblichen Ausstattungsstücke können nur einzelne »Nahblikke« auf Besonderheiten zeugen.

Mit seinen Zieröfen hat der Klassizismus den Schöpfungen der Künstler Friedrich Carls am meisten Ebenbürtiges gegenüberzustellen. Den Typus der Zieröfen im Wiener Geschmack, die Dominikus Eder 1734—1739 fertigte (siehe Text S. 94 und Anm. 281), repräsentiert Tafel 190 mit einem besonders mächtigen Stück; andere siehe auf den Tafeln 94, 97, 106, 108. — Taf. 191 läßt gegenüber jenen architektonischen Gebilden das Möbelhafte der späten Zieröfen deutlich werden (über ihren Bezug von auswärts und die Tätigkeit des Hofhäfners Epter siehe Anm. 428); die übrigen späten Öfen der Paradezimmer siehe auf Taf. 113 (einzeln abgeb. auch Inv. Fig. 358), 116, 118. Die rein klassizistischen weißen Öfen der Ingelheimer Zimmer siehe auf Taf. 120, 123, 124, 125; die Ofenbildungen des Empire siehe auf Taf. 130, 133.

Die Fülle der Kleinarbeit Joh. Georg Oeggs für die Innenräume geht im farbigen Reichtum der Gesamtbilder völlig auf. Seine ersten Würzburgischen Leistungen (für die Südblockwohnung) sind völlig verloren. Die Türangeln, Fensterbeschläge, auch Schlösser für die Paradezimmer der Gartenfront sind fast durchgängig nach einheitlichem Modell, wohl auch auf einmal, gearbeitet. Einfache glatte Tür- und Fensterbeschläge in Raum 52 mit 48, einfache Türbeschläge neben reichem Fensterbeschläg in Raum 47 und 46 scheinen Zeugnisse der »ordinari« Zimmereinrichtung (siehe Text S. 116) der Friedrich Carl-Zeit zu sein; alle übrigen Räume mit Ausnahme der Antikammern (Raum 45—42, 40, 38 bis 36) haben »reiches« Beschlägwerk: Typ der Türangeln Taf. 197; vom Typ der Schlösser — vergoldete Zieraten auf stahlblauem Kasten — gibt Taf. 192 das schönste Beispiel, die nördliche Flucht weist etwas einfachere Bildungen auf; das Spiegelkabinett ist aber auch hierin durch besondere Schöpfungen von köstlichem Material- und Farbenreiz ausgezeichnet: der messinggelbe Kasten mit feingearbeiteten Zieraten aus Eisen belegt (Taf. 193). Die Feinheit dieser Zimmerschlösser bringt der Gegensatz der an sich monumentalen Bildung der großen Torschlösser auf der Innenseite der Hauptportale im Vestibül (Taf. 198) zum Bewußtsein.

Unendlich vielseitiger und reicher noch die Lösungen der Wandleuchter neben den Spiegeln. Wir bilden die des Spiegelkabinetts in dem »verwirrenden« Gesamtbild ihrer Umgebung ab, dem der Sinn ihrer Formung entspricht (Taf. 196). Prächtige Stücke enthalten die Räume 36—39, 41—47, 59; schöne klassizistische Arbeiten in Raum 16 und 58; siehe die Texte zu Tafel 110 f., 124, 125.

Prächtige vergoldete Kaminböcke der Friedrich Carl-Zeit finden sich in den Räumen 36, 38, 40, 43, 57, sehr schöne klassizistische Stücke von etwa 1775 im »Gesellschaftszimmer« (44), Empirebildungen in den Räumen 15 und 41. Siehe Tafeln 96, 105, 110, 112. Die Tafeln 194, 195 geben einzeln wieder: eines der prächtigsten Stücke von Oeggs Hand (im Kaisersaal), eine geradezu grandiose reine Ornamentschöpfung, und die schönste der Empirebildungen, die aber als reine Maske vor dem Fremdkörper des Eisenrostes vergleichsweise zum Bewußtsein bringt, welche beneidenswerte Einheit bei der Oegg-Schöpfung selbst zwischen dem Zierstück und dem Zweckgerüst noch besteht.

TAFEL 192
TÜRSCHLOSS AUS DEM VENEZIANISCHEN ZIMMER
(VERGOLDETER MESSINGGUSS, UM 1740, JOH. GEORG OEGG)

[Raum 37]

TAFEL 193
TÜRSCHLOSS AUS DEM SPIEGELKABINETT
(ZISELIERTES SCHMIEDEEISEN AUF MESSING, UM 1745, JOH. GEORG OEGG)

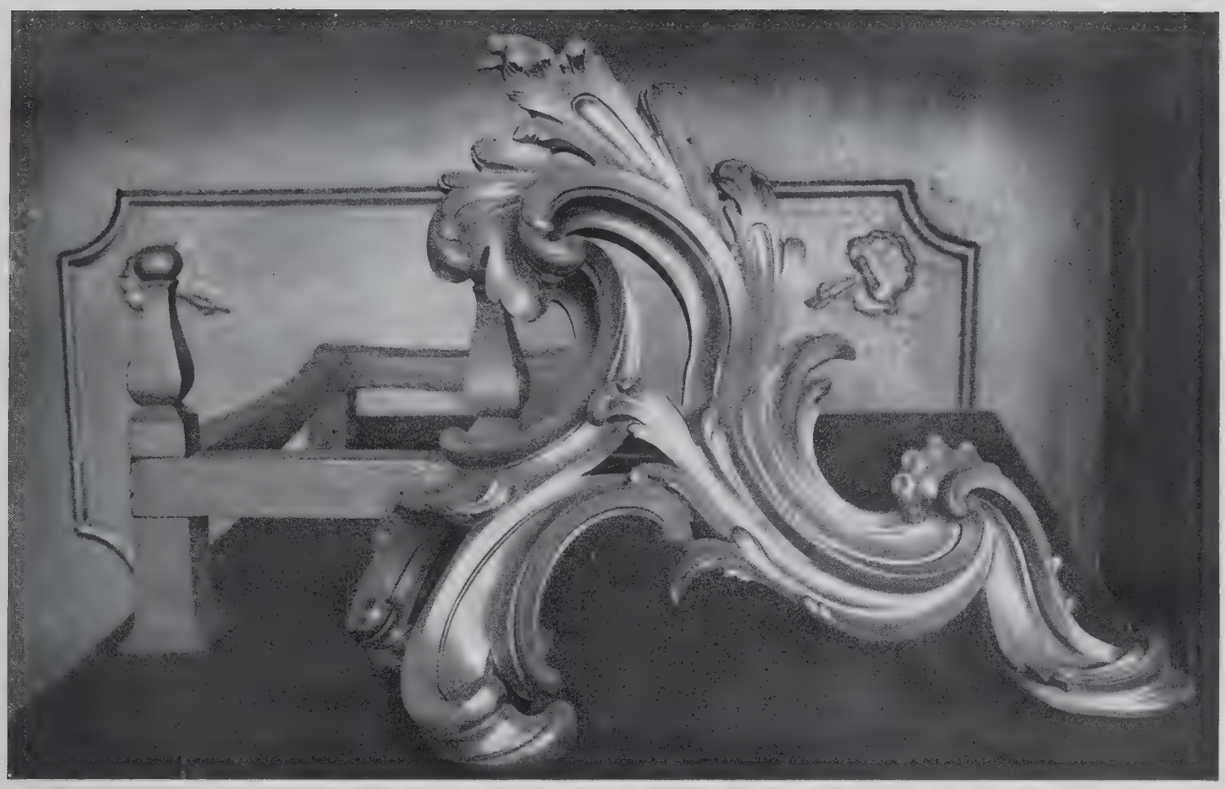
[Raum 36]

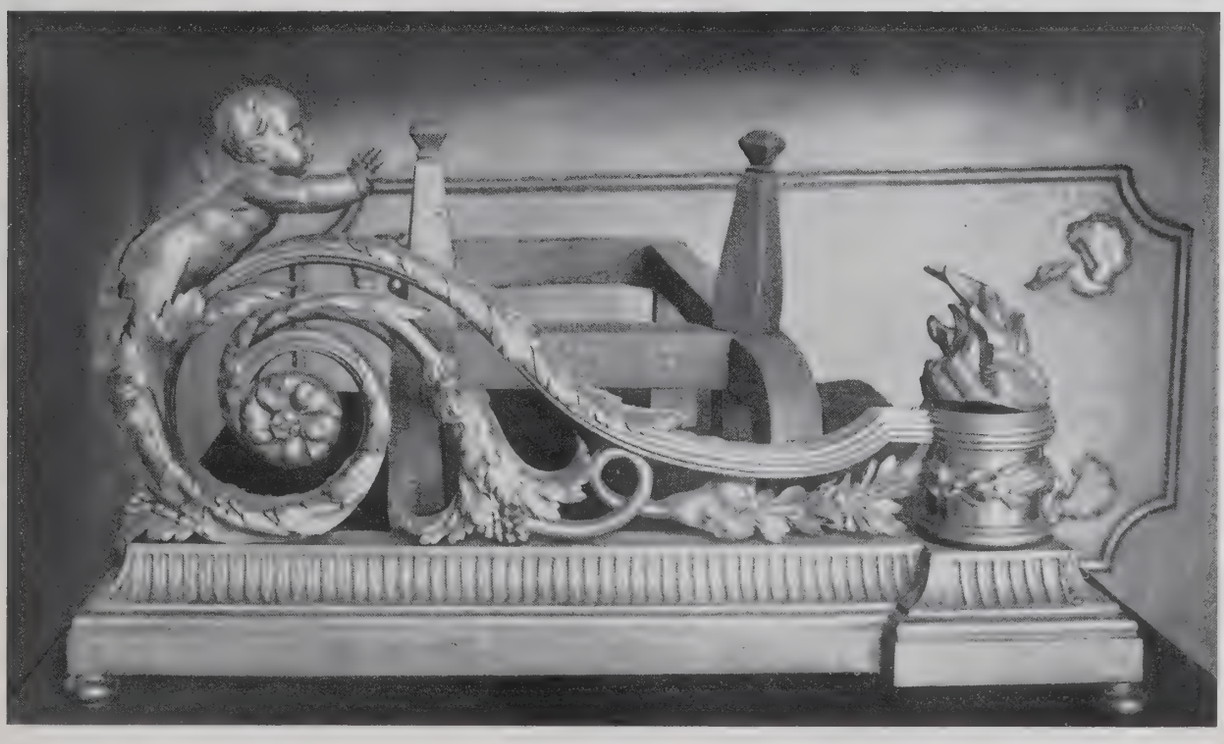
TAFEL 194
KAMINBOCK IM KAISERSAAL
(MESSING UND SCHMIEDEEISEN, UM 1750, JOH. GEORG OEGG)

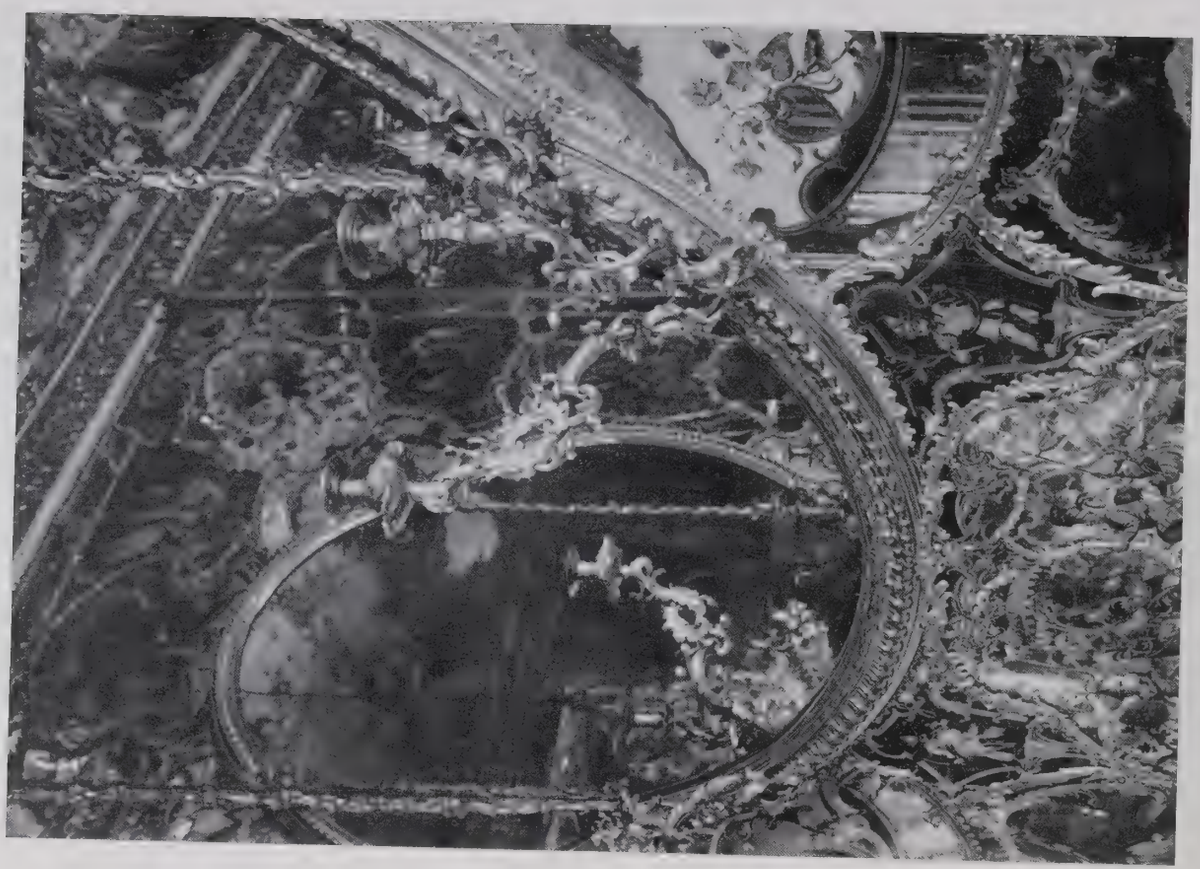
[Raum 40]

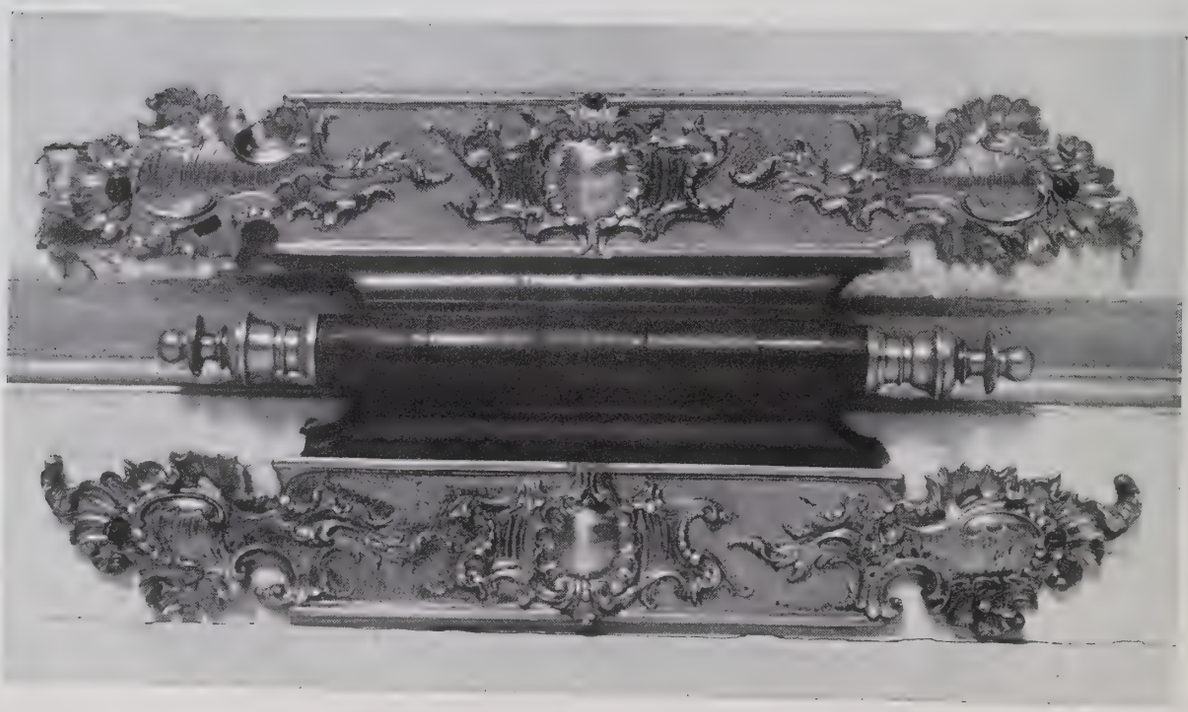
TAFEL 195
KAMINBOCK IM ZWEITEN ALEXANDERZIMMER
(MESSING UND SCHMIEDEEISEN, UM 1810)

[Raum 41]









TAFEL 196
TEILAUSSCHNITT AUS DER WAND DES SPIEGELKABINETTS
(1742—1745, MESSINGLEUCHTER VON JOH. GEORG OEGG)

[Raum 36]

TAFEL 197
TÜRANGEL AUS DEM GESELLSCHAFTSZIMMER
(VERGOLDETER MESSINGGUSS UND BLAU ANGELAUFENER STAHL,
UM 1745, JOH. GEORG OEGG)

[Raum 44]

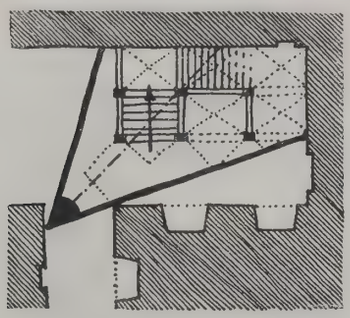
TAFEL 198

TÜRSCHLOSS AN DER INNENSEITE DER HAUPTEINFAHRTSTORE IM VESTIBÜL

(SCHMIEDEEISEN, 1750, JOH. GEORG OEGG)

[Raum A]

TAFEL 199
NEBENTREPPE HINTER DER HOFKIRCHE: ERDGESCHOSS
1733—1735
[Raum 25]



»Einen Profanbau auffassen heißt: im Durchschreiten ihn als ein Ganzes fühlen, vom Keller bis zum Dach . . .« (Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst).

Dieser Erkenntnis wollen die Tafeln 199 mit 202 dienen und die übliche Einseitigkeit vermeiden, die darin besteht, bei der Betrachtung eines Bauwerkes die untergeordneten und praktischen Zwekken dienenden Räume zugunsten der anspruchsvollen und vielleicht »berühmten« Repräsentationsräume gänzlich zu vernachlässigen. Wenn man, den Bau »als Ganzes zu fühlen«, sich die Mühe nicht verdrießen läßt, einmal vom normalen Weg des staunenden Publikums seitab zu gehen, wird man aus der ungeschminkten Natürlichkeit, mit der gerade die Nebenräume gebildet sind, mitunter manche Züge der Zeitgesinnung leichter abzulesen vermögen als aus den grandiosen Raumschöpfungen mit ihrer bewußt repräsentativen Haltung.

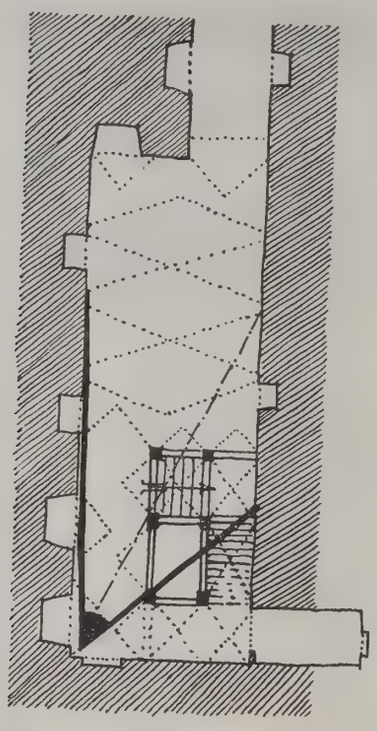
Die Nebentreppe hinter der Hofkirche, ähnlich den dem 17. Jahrhundert schon geläufigen dreiarmigen Schachttreppen mit Spindelpfeilern gebildet, scheint auf den ersten Blick mit einem Rokokoschloß ganz und gar nichts zu tun zu haben; ja die Raumbildung durch hohe, schlank-kantige Pfeiler und Kreuzgewölbe, die ohne Kapitell aus den Pfeilerschäften herauswachsen, legt fast einen Vergleich mit der Spätgotik unmittelbar nahe.

TAFEL 200

NEBENTREPPE HINTER DER HOFKIRCHE: UNTERES HALBGESCHOSS

1733—1735

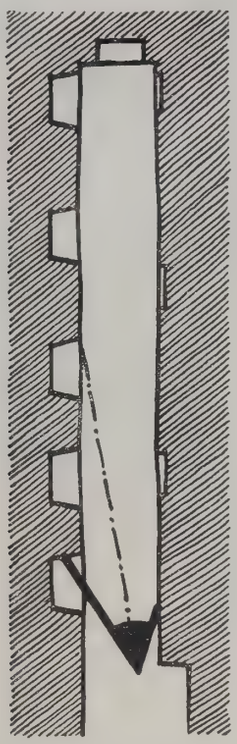
[Raum 25]



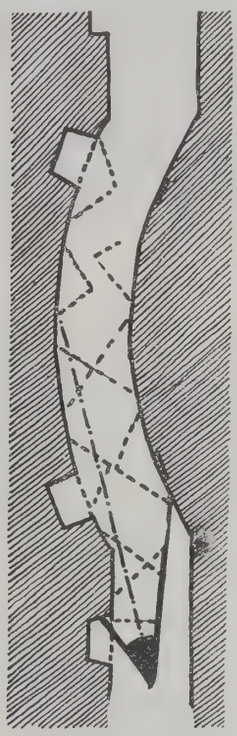
Beim Emporsteigen zum unteren Halbgeschoß (vgl. Taf. 200) verändert sich der Raumeindruck durch die geringe Geschoßhöhe vollkommen. Die lastenden weit gespannten Gewölbeflächen wandeln die im Erdgeschoß herrschende Vertikaltendenz zu einem Raumformat von gedehnter Lagerhaftigkeit und nur der im Treppenschacht aufsteigende, durch alle Stockwerke gehende Spindelpfeiler mit seiner messerscharfen Vertikalkante bringt wieder die »gotischen« Reminiszenzen. Auch das dem Formkreis des 18. Jahrhunderts angehörige Ornament des durchbrochen gearbeiteten Steingeländers kann den Eindruck eines fast düsteren Ernstes nicht abschwächen, der von der Neigung der Zeit zu liebenswürdig spielerischer Handhabung von Licht und Farbe weit abliegt. Je mehr die Raumgestaltung sich der reinen Zweckform nähert, desto »zeitloser« wird sie.

Eine rein ästhetische Betrachtung unseres Bildes würde den Gehalt des übermittelten Raumeindruckes jedoch nicht erschöpfen. Denn dieser Vorplatz mit seinem in tiefer Nische sitzenden kleinen Fenster und der in die Tiefe führende niedrige Gang, sie atmen den Geist der Halbgeschosse, sie vermitteln den »Mezzanincharakter« so anschaulich, daß man die dienende Funktion dieser Räume, daß man ihre ausschließliche Einstellung aufs »Wirtschaftliche« nicht übersehen kann.

TAFEL 201
VERBINDUNGSGANG AM
HINTEREN NORDHOF: HAUPTGESCHOSS
1739—1740
[Hinter den Räumen 44 und 45]



TAFEL 202
VERBINDUNGSGANG IM
NORDOVAL: OBERES HALBGESCHOSS
1744—1746
[Hinter Raum 53]

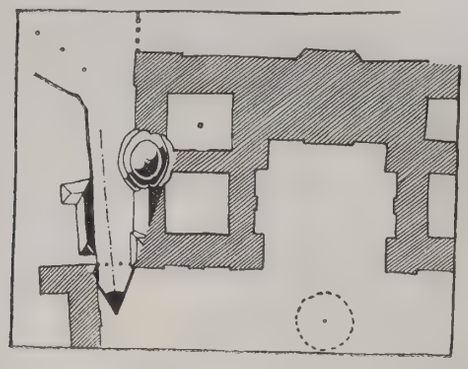


Auch der Verbindungsgang hinter den Repräsentations-Räumen des Hauptgeschosses dient zunächst rein praktischen Zwecken. Aber durch die von den Zimmern diktierte erhebliche Geschoßhöhe, die wuchtige Hohlkehle der horizontalen Dekke, die rhythmische Tiefenfolge der durch die Einschnitte tiefer Fensternischen gebildeten gewaltigen Mauerpfeiler fällt auf ihn ein Abglanz der räumlichen Monumentalität der Prachtzimmer selbst. Form und Dimensionen dieses Raumes sind von einer klassischen Klarheit, die Kantenlinien der Raumschale so unzweideutig, daß die Gesamtheit des Raumes auf den ersten Blick völlig erfaßt wird und den Betrachter mit den Wirkungen einer wohltuend ruhigen Stabilität beschenkt, die auch durch den Zug einer leisen und stetigen Tiefenbewegung nicht erschüttert wird.

Ganz anders wirkt der Gang im oberen Halbgeschoß des Nordovals auf uns ein. Hier schafft der malerisch-bewegte Grundriß und die radial verzerrten Kreuzgewölbe — »kunstverdruckte G'wölber, so außer Circul gehen« nennt sie der gelegentlich der Bauvollendung gedichtete Zimmermannsspruch (vgl. Text zu Taf. 63) — eine reizvolle, aber beunruhigende räumliche Unbegrifflichkeit und flakkernde Unstätheit, die geringe lichte Höhe und die kleinen Fenster vom Halbgeschoßcharakter aber eine gewisse bürgerlich-klösterliche Behaglichkeit. Das Gewölbe, das die Aufgabe hat, die Außenmauer an dem Seitenschub des großen Ovalgewölbes über dem Ovalsaal teilnehmen zu lassen, bewirkt mit seinen busigen Stichkappen den Eindruck, als sei der Raum aus einer plastischen Masse ausgehöhlt, modelliert, während etwa der Gang des Hauptgeschosses (Taf. 201) durchaus durch das Zusammenschieben der einzelnen raumbegrenzenden Flächen erzeugt scheint.

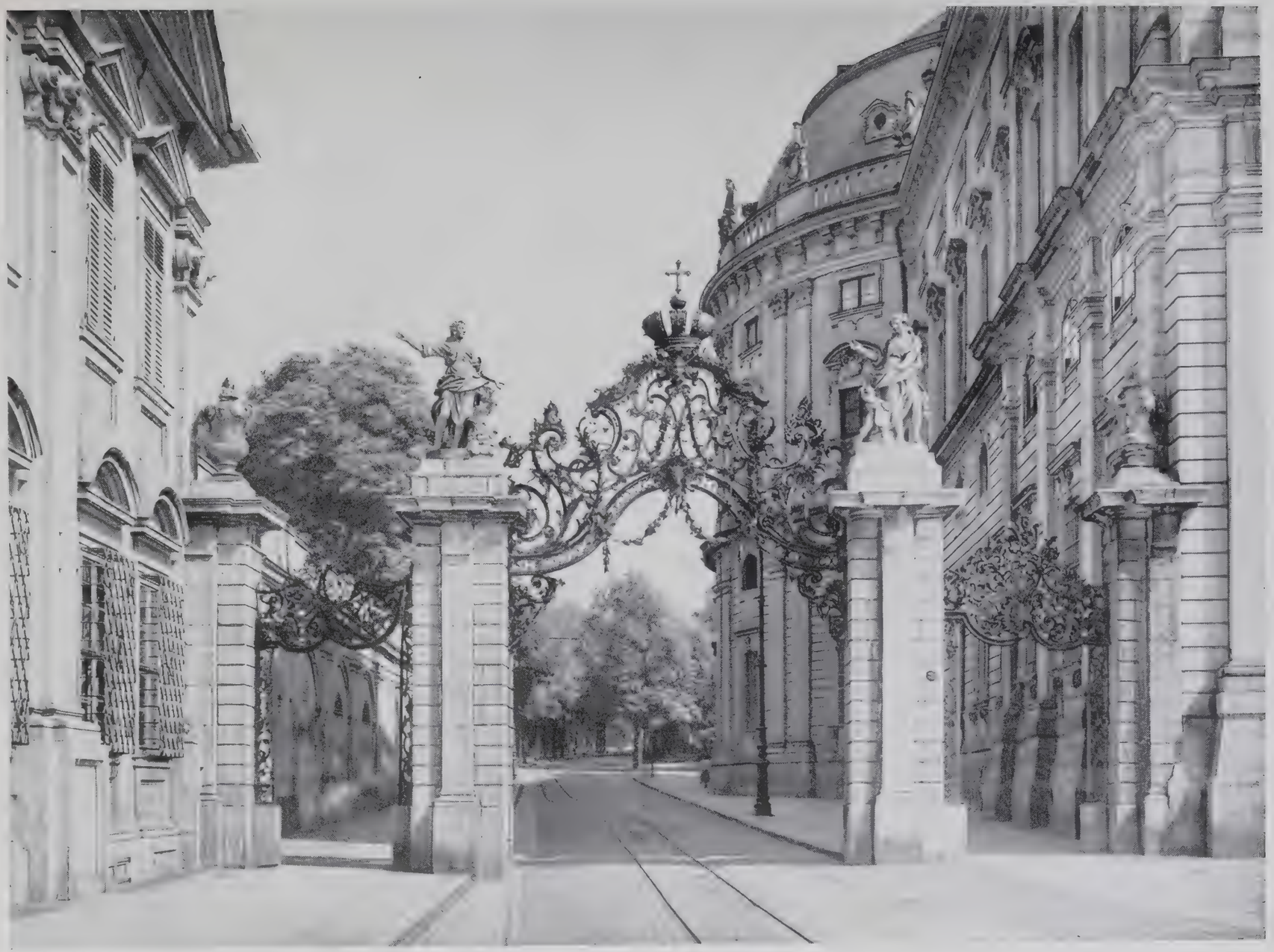
Die grundsätzliche Verschiedenheit des Raumstiles, wie sie durch die Tafeln 199—202 veranschaulicht wird, gibt uns eine Vorstellung von dem unendlichen Reichtum an schöpferischen Möglichkeiten, die das 18. Jahrhundert schon bei der Erfüllung sachlicher Zweckforderungen ohne besonderen künstlerischen Ehrgeiz abzuwandeln vermochte.

TAFEL 203
RENNWEGERTOR VOM PLATZ AUS
(SCHMIEDEEISEN, JOH. GEORG OEGG, SEITENTEILE UM 1752, MITTELTEIL 1767)



Die Betrachtung der köstlichen schmiedeeisernen Tore rings am Residenzbau führt aus dem Reich der dekorativen Kleinwelt unmittelbar zur Würdigung der großen architektonischen Gesamtdisposition zurück. Denn diese Tore selber können nicht genossen und gewertet werden, ohne daß das volle Augenmerk des Beschauers auf ihre Funktion im Gefüge der architektonischen Umgebung des Residenzbaues, mit anderen Worten der Platzgestaltung selbst gerichtet ist — am wenigsten das Rennwegertor (Taf. 203, 204), das allein den gesunden städtebaulichen Idealen des 18. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Die anderen Tore sind Eingangspforten in der Grenzmauer des Hofgartens, freilich nicht nur an sich Leistungen von höchster Schönheit, sondern auch mit dem feinsten Empfinden für ihr Verhältnis zur architektonischen Umwelt gestaltet; dies Tor ist entstanden mitten über dem freien Zug einer Straße und trotz ihres Verkehrsreichtums — es war die einzige Zufahrtsstraße zur Stadt von einem der wenigen Tore ihrer Umwallung — entstanden aus keinem anderen Grunde als einem rein künstlerischen: die große Platzwand in der Flucht der Blockfronten gänzlich zu schließen als symmetrisches Gegenstück zu dem Haupteingangstor des Hofgartens (Taf. 206), mit diesem zusammen als Seitenstück zu einem viel größeren und komplizierteren Gebilde gleicher Art, das einst in der Mittelachse des ganzen Systems die »Einfahrt« des großen Ehrenhofs abschloß. Also selbst von hier aus wird man wieder und wieder zur Empfindung der Unerträglichkeit jener Lücke zurückgeführt, die seit der Entfernung des Ehrenhofgitters klafft; dieses muß man hinzudenken, um von der ungeheuren Erstreckung der einheitlich geschlossenen Platzwand sich einen Begriff zu bilden, seiner genialen kurvigen Grundrißführung, vor allem jenes Hervorquellens vor die Blockfronten und der Höhensteigerung gegenüber den kleinen Seitentoren muß man in der Phantasie bewußt bleiben, um den Sinn der Teile aus dem künstlerischen Aufbau des Ganzen zu verstehen und die gesunde Selbstverständlichkeit, mit der man ein halbes Jahrhundert an diesem Aufbau einheitlich arbeitete, zu bewundern.

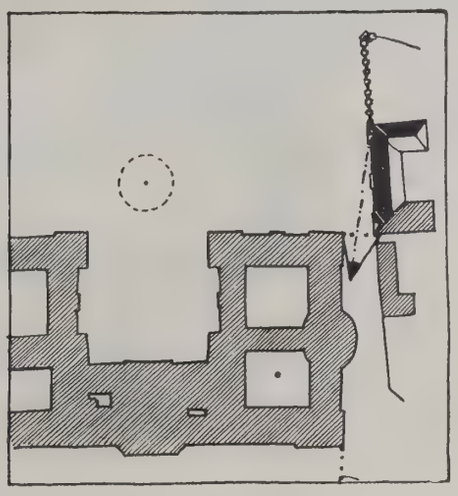
Für das verlorene Ganze kann das Stückwerk, das erhalten blieb, die Schönheit der Teile für sich und die städtebaulichen Werte ihrer Umgebung nur teilweisen Ersatz bieten. Aber wir klammern uns an sie, weil ja selbst Lösungen wie die des Rennwegertores allein und seiner nächsten Umwelt heute unerreichbare Vorbilder sind. Wer vom Residenzplatz durch das Tor gegen Osten schaut (Taf. 203), muß bedenken, daß man ehemals von hier in eine geschlossene Platzbildung sah, deren Stirnwand in der Tiefe, ein schlichter Baublock senkrecht zur Gartenmauer unmittelbar jenseits des »Greiffenklautores« (ungefähr dem Randstrich unserer Lageskizze zu Taf. 203 entsprechend) heute gleichfalls vernichtet ist; heute stehen nur noch die beiderseitigen Wände der Gasse. Aber die schattige Dämmerung ist noch da, vor der das »Rennwegertor« wie eine imaginäre Wand steht und die dreifache Stufung der Vertikalerstreckung kann noch bewun-



TAFEL 204

RENNWEGERTOR GEGEN DEN ROSENBACHISCHEN HOF

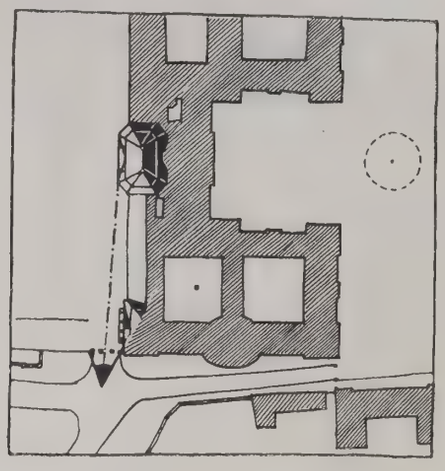
(SCHMIEDEEISEN, JOH. GEORG OEGG, SEITENTEILE UM 1752, MITTELTEILE 1767)



dert werden, in der die Gesimshöhen der Torpfeiler (gleich der links dahinter anschließenden Wandfläche), des Rosenbachischen Hofes links (gleich der Gurtgesimshöhe der Residenz) und des zu doppelter Höhe aufwachsenden Residenzbaues rechts einander übersteigern. Und wer aus der schattigen Gasse kommt (Taf. 204), sieht noch das Filigran des Gitterwerkes wie einst sich abheben gegen das voll einströmende Licht, das die Weitung eines großen Platzes ankündigt, als dessen eine Wand die fortlaufende Flucht des Rosenbachischen Hofes und der Kolonnaden bis zu der deutlich die Grenze markierenden Hochsäule ohne weiteres verstanden wird. Aber ganz ist doch selbst dieses Bild nicht mehr das alte; die imaginäre Wand des Rennwegertores war einst dichter als sie jetzt ist: die heutigen seitlichen Durchgänge, die erst modernes Verkehrsbedürfnis erzwungen hat, waren einst völlig geschlossen, mit köstlichen Gitterfüllungen, die jetzt das Münchener Nationalmuseum verwahrt.

Erst der Betrachter des ornamentalen Details kann feststellen, daß Seitengitter und Mittelaufsatz des Rennwegertores nicht zusammen und gleichzeitig entstanden sind. Die Seitenteile tragen das Wappen Greiffenklaus, sie gehören der Jahrhundertmitte an; der Mittelaufsatz ist Joh. Gg. Oeggs letzte eigenhändige und vielleicht die großartigste seiner erhaltenen Schöpfungen (ihre Würdigung im Text S. 135f.); die Urnen und Figuren, die für den künstlerischen Genuß mit dem übrigen eine so untrennbare Einheit sind, kamen abermals erst im Abstand einiger Jahre als letztes hinzu.

TAFEL 205
GREIFFENKLAUTOR AM RENNWEG
(SCHMIEDEEISEN, JOH. GEORG OEGG, MITTELTEIL 1746—51, SEITENTEILE 1752)

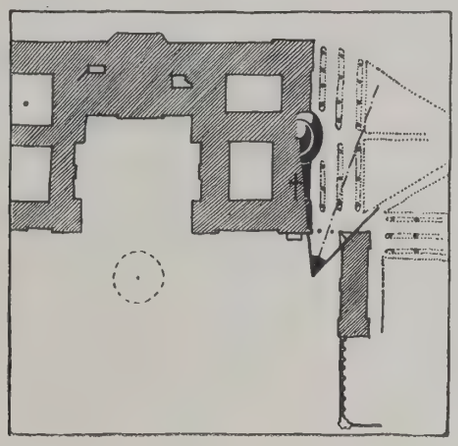


Das »Greiffenklautor am Rennweg« (Taf. 205) entbehrt des Figurenschmucks, hat wohl auch nie solchen gehabt, wie überhaupt das Verhältnis des Schmiedewerks zu der haltenden Übermacht der Steinpfeiler hier ein ganz anderes ist als dort. Wenn irgend etwas der Phantasie helfen kann, die unvergleichliche einstige Wirkung des großen Ehrenhofgitters vor den schmuckreichen Wänden des Ehrenhofes einigermaßen uns zurückzurufen, so ist es dieser Durchblick auf die sonnengesegnete Flucht der Gartenfront durch das Netzwerk des Greiffenklautores, dessen Mittelflügel zudem jener Stilstufe der Oeggschen Kunst, der die Ehrenhofgitter entstammten, von allem Erhaltenen am nächsten stehen. Deutlich unterscheiden sich diese bei all dem sprühenden Tanz der verschlungenen Kurven noch in übersichtlicher Klarheit faßbaren Mittelflügel von der wühlerischen Wildheit und Gehäuftheit der festen Seitengitter, die — das ganze Tor ist unter Greiffenklau abgeliefert und gesetzt — spätere Bildungen als die entsprechenden Teile des Rennwegertores darstellen.

TAFEL 206

GARTENTOR AM GESANDTENBAU

(SCHMIEDEEISEN, SEITENTEILE 1745—48, JOH. GEORG OEGG, MITTELTEIL 1769 ff., ANTON OEGG, GESETZT 1774)



Den zweiten, den Haupteingang zum Hofgarten öffnet das »Tor am Gesandtenbau« (Taf. 206), ein völliges Gegenstück zum Rennwegertor, zur Hälfte ihm Vorbild, zur Hälfte ihm nachgeschaffen. Die feststehenden Seitengitter tragen das Wappen Ingelheims; sie müssen also schon zu einer Zeit begonnen oder ausgeführt sein, da man die Lösung dieses Garteneingangs bei der Kirche und die Gestaltung der südlichen Platzwand noch etwas anders plante (s. Text S. 53 und Abb. 50, 52). Den Aufsatz des Mitteltores, der die Motive des Rennwegertores gedrängter wiederholt, schuf nicht mehr Oegg der Vater, er ist schon ein Werk des jungen Anton Oegg, der die Flügel darunter bereits in rein klassizistischen Formen nach eigenem Entwurf gestaltete. Die ganze Umwelt dieses Tores am Gesandtenbau bietet ein wundervolles Widerspiel zu der Gestaltung des Rennweges. Nicht nur, daß Schatten und Licht die im Gegensinn wiederholten Gebäudegruppen anders beschenken — der Einblick vom Winkel des Platzes in die völlig andersgeartete Welt des Gartens, die doch von hier in ihrer unmittelbaren Beziehung zu den Gebäudekörpern gefühlt wird, richtet alle Erwartung vorwärts auf neue »nicht errechenbare« Erlebnisse: der Blick in ein Traumland kann nicht anders sein.

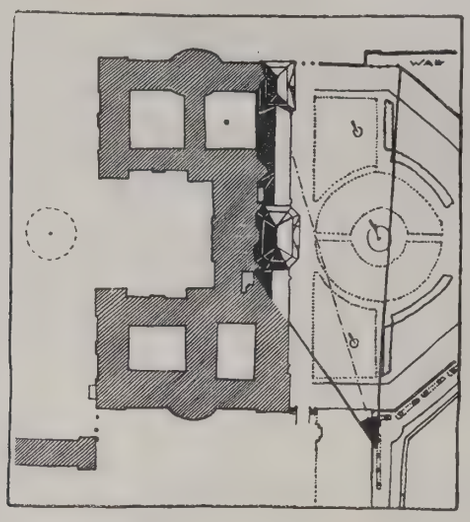
TAFEL 207
GARTENTOR AN DER HOFPROMENADE
(SCHMIEDEEISEN, JOH. GEORG OEGG, MITTELTEIL UM 1748—54, SEITENTEILE 1764—1765)

Es gibt, weiter abseits, in der Gitterwand der festlichen Promenade, die heute noch Zugang und beglückende Vorbereitung zu dem Wunder der Platzweitung ist (vgl. Taf. 5 und 12), noch eine dritte Pforte zum Hofgarten, die Oegg als dreiteiliges Gittertor gestaltet hat (Taf. 207). Auch dieses Tor ist aus zeitlich getrennten Schöpfungen zusammengeformt. Die Flügel des Mitteltores tragen Ingelheims Wappen und gehören demnach in die nächste Nähe der Seitenteile des Tores am Gesandtenbau; der Aufsatz darüber und die festen Seitengitter aber sind Oeggs vorletzte Arbeiten, entstanden unmittelbar vor dem Mittelaufsatz des Rennwegertores — eine seltsame Ruhe, ein stilles Spielen in reinen Symmetrien ist der Haupteindruck trotz der zackigen Rocaillegebilde im Einzelmaterial — eine analoge Erscheinung zum Charakter der innendekorativen Schöpfungen des Spätrokoko, deren »Rückkehr« zu früheren Bildungen in anderem Zusammenhang mehrfach betont worden ist. Der Hintergrund dieses Tores ist heute das unruhige Blattgewirr einer englischen Anlage, die auf dem Gelände von »Probsthausen«, an dem Ort, den man für die weitläufigen Nebengebäude des Residenzschlosses vorgesehen hatte (siehe Text S. 52f. und Abb. 17,52), an dem Ort, wo nachher, als diese Planung begraben war, Seinsheim das spielerische Gefüge eines Spätrokokogartens hatte schaffen wollen (s. Text S. 148 und Abb. 123), als erste Schöpfung des »natürlichen« Geschmackes entstanden ist. Die Pfeiler sind auf den ausdrücklichen Befehl des prunkfeindlichen Erthal ohne Figurenschmuck geblieben — auch diese Anlage gibt als Ganzes kaum eine entfernte Ahnung von der Ideenleistung der großen Zeit.

TAFEL 208
ÜBERSTEIGGITTER AM GURTGESIMS DES KAISERSAALPAVILLONS
(SCHMIEDEEISEN, JOH. GEORG OEGG, 1740—50)

Diese Tore sind beinahe alles, was von der riesenhaften, von keiner anderen Schöpfung des 18. Jahrhunderts überbotenen Lebensarbeit des Würzburger Hofschlossers Johann Georg Oegg am Aussenbau der Residenz erhalten geblieben ist. Den Gittern in den Kolonnadenbogen, zum Teil schon vom Sohne ausgeführt und um der erzwungenen Billigkeit willen »in Unfleiß« geschaffen, kommt nicht viel Gewicht beim Ausmaß seiner Gesamtleistung zu. Viel mehr — in manchem Betracht mehr als selbst der Anblick der großen Tore — vermögen wenig beachtete Kleinigkeiten am Hauptbau selbst, die Übersteiggitter auf dem Gurtgesims (Taf. 208), von seiner technischen Meisterschaft und von der gottbegnadeten Künstlerschaft des Ornamentikers zu zeugen. Das Gebilde, das er hier aus dem Zweckauftrag der stachligen Abwehr unberechtigter Zudringlichkeit gestaltet hat, ist eine der wenigen wirklich und ganz als »gotisch« zu benennenden künstlerischen Formungen des deutschen 18. Jahrhunderts.

TAFEL 209
BLICK VON DER SÜDLICHEN WALL-TERRASSE AUF DIE GARTENFRONT

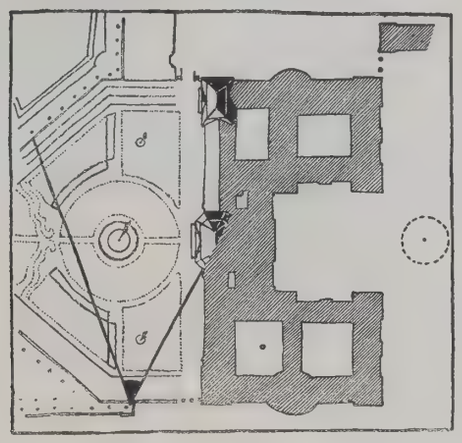


Wenn auch der in englischem Geschmack verwandelte, heute hochgewachsene Park fast in keinem Teil mehr ein Abbild des fürstbischöflichen Hofgartens genannt werden darf, den Seinsheim als letzte Leistung des hundertjährigen Schaffens hat erstehen lassen (siehe Text S. 142ff. und Abb. 120ff.), so hat ein Moment doch seine Einbeziehung in diese Blätterreihe von vornherein auf jeden Fall notwendig gemacht: seine Eigenschaft als immanenter unlösbarer Bestandteil der großen architektonischen Disposition und Schöpfung, seine Eigenschaft als richtiger »Teil des Baues«. Im Textband (S. 142) ist auseinandergesetzt, wie äußerliche Gegebenheiten des Terrains die übliche Bildung des reinen Parterres hinter dem Schlosse von vornherein verhindert, dafür aber in der Gestaltung der achsenmäßig mit dem Schloßbau verbundenen Bastion des Walles eine Lösung herbeigeführt haben, die schon, abgesehen von ihrem Zusammenhang mit dem Schlosse selbst, die Bezeichnung eines Bauwerkes verdient.

Die räumliche Beziehung dieser gärtnerisch überkleideten Wallbauten zum Residenzbau umspannen Abmessungen von solcher Ausdehnung, daß nur das Fliegerbild sie auf einmal zu umgreifen, freilich bei dem Maße, mit dem es schon aus mittlerer Höhenentfernung Flächenprojektionen aufnimmt, die verschiedene kubische Erhebung über der Grundfläche keineswegs in dem hier erforderlichen Maße anschaulich zu machen imstande ist, während gar das photographische Nahbild unten nichts anderes als Teile, einzelne andeutende Ausschnitte des Raumes in der Sehfläche festzuhalten vermag.

Aber es wurde doch versucht, die Beziehungen der nächsten Punkte der Wallterrassen zur Gartenfront der Residenz aus mehreren Bildern zusammen anschaulich werden zu lassen, indem einmal mehr die unerhört großartige Verkürzung der Flucht selber (die der Fassung durch den photographischen Apparat von einem ebenerdigen Standpunkt aus spottet, vgl. Taf. 27) und das wundervolle Verhältnis der Dachkuben zu dieser geschlossenen Wagerechten ins Auge gefaßt (Taf. 209), einmal unter teilweisem Verzicht auf den Reiz dieser Verkürzung der räumliche Zusammenhang des großen, vom Halbrund der Heckenarchitektur umschriebenen Ostparterres mit der Schloßfront und die Pracht seiner Abmessungen zum Gegenstand der Veranschaulichung gemacht wurde (Taf. 210). Dazu kann ja auch ein beschränkter Blick vom Wall zum Schloß (Taf. 213) nicht nur weitere Klarheit über die Abmessungen schaffen, sondern, was viel wichtiger ist, die untrennbare künstlerische Zusammengehörigkeit beider Architekturen und ihrer Dekoration unmittelbar dem sinnlichen Bewußtsein mitteilen, daneben aber allein durch die Möglichkeit, Teile des Residenzbaues fast in Orthogonalprojek-

TAFEL 210
BLICK VON DER NÖRDLICHEN WALL-TERRASSE AUF GARTENFRONT UND OST-PARTERRE



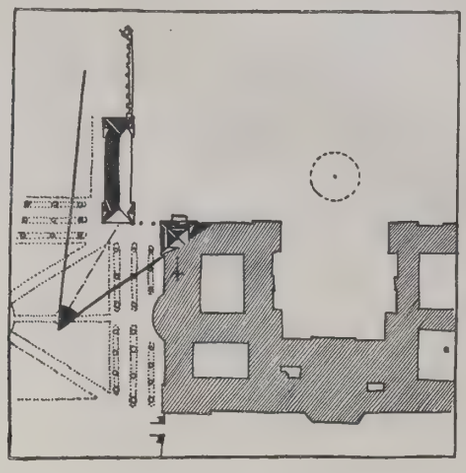
tion zu sehen, von den absoluten Proportionswerten dieser Fassade neue Begriffe vermitteln.

Die Blicke vom reinen, ebenen Parterre des Südgartens müssen demgemäß viel durchschnittlicher im Sinne der Erinnerung an andere gleichzeitige Schloßbauten und ihre Beziehungen zum zugehörigen Garten wirken. Aber auch von hier lassen sich rein architektonische Werte so klar und so voll wie von keinem anderen Standpunkt aus verstehen: das Verhältnis des Kavalierbaues zum repräsentativen Sitz des Souveräns etwa oder der Wechsel im Rhythmus der architektonischen Zierglieder der beiden Bauten oder die kubische Großartigkeit barocker Dächer (Taf. 211).

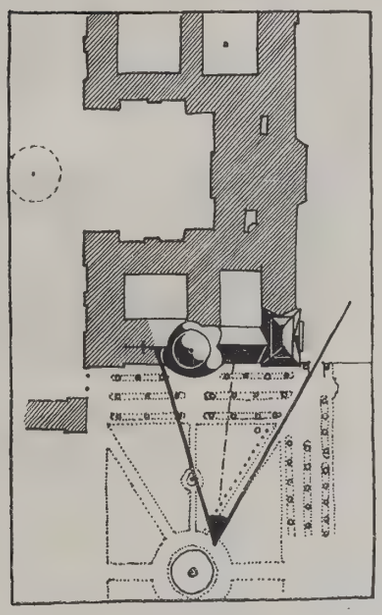
Auch einzelne »architektonische« Schöpfungen im Garten selbst können und müssen in geschlossene Schaubilder eingebunden werden, die einen wesentlichen Teil ihrer Schönheit enthalten: die wie feierliche Ströme in fünffacher Stufung herabgleitenden großen Walltreppen und die grünen »Bogenhallen«, die ihre Endigung zum Blickziel haben (Taf. 215) und dem in langem Gang an ihre Geschlossenheit gewöhnten Raumempfinden erst ganz zuletzt zu ungeheurem Erlebnis die grenzenlose Höhe des weiten Himmels über diesen aufsteigenden Gebilden öffnen (Taf. 216); oder der Abwärtsblick von oben auf ihr kaskadenhaftes Niederfallen (Taf. 218); oder der impetuosere Rhythmus ihrer steilen Verkürzung und der Anblick der prachtvollen Eingebundenheit der Schmuckplastik in das System dieser Freilandarchitektur (Taf. 217); oder gar der grandiose Bewegungsreiz der kurvig geführten Laubgänge und die virtuose Selbstverständlichkeit, mit der das lebendig-eigenwillige Gewächs hier ganz, zu motivischer Gleichheit gezwungen, der rhythmischen Gliederung dieser perspektivischen Tiefenbewegung dienstbar gemacht ist (Taf. 214).

Und nicht zuletzt werden doch auch alle diese Schwarzweißbilder, wenn der Schöpfer mit der Mühe des Künstlers um ihre Gestaltung ringt, einen Abglanz von dem Köstlichsten, was der Würzburger Hofgarten heute zu geben hat, ganz von selber in sich aufnehmen: Ahnungen von dem Wechselreichtum zwischen schattiger Geborgenheit und besonnter Flächenhaftigkeit (Taf. 210, 211), von der Fülle seiner Farbigkeit, ja von dem strömenden Ineinanderweben der tausendfältigen Schatten und Lichter (Taf. 215), von der sinnlichen Schönheit einzelner Bäume (Taf. 212) — von der ganzen, wahrhaft südlichen Sommerpracht dieses fürstlichen Rahmens, den jetzt die ewig unerschöpfliche freie Natur noch gewoben hat um eines der königlichsten Kunstgebilde aus deutschem Geist.

TAFEL 211
SÜDGARTEN (UM 1775) MIT GESANDTENBAU (1765—68)



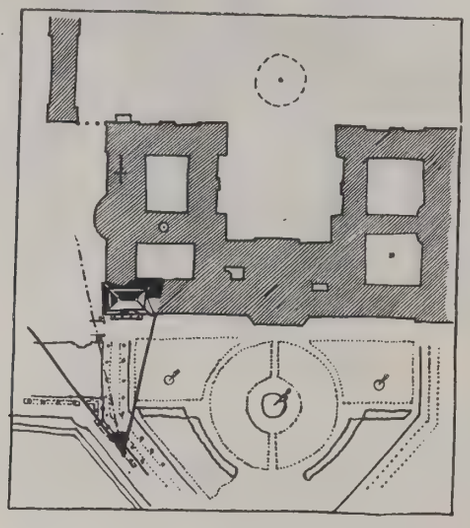
TAFEL 212
SÜDFRONT MIT GARTEN



TAFEL 213

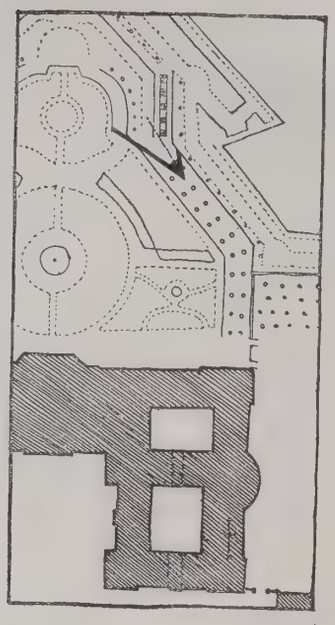
BLICK VON DER SÜDLICHEN WALL-TERRASSE AUF DEN SÜD-RISALIT DER GARTENFRONT

(GARTENPLASTIK VON JOH. PETER WAGNER, UM 1775)



TAFEL 214
LAUBENGANG MIT DEN PUTTENGRUPPEN VON JOH. PETER WAGNER
UM 1775

TAFEL 215
TREPPE ZUR SÜDLICHEN WALL-TERRASSE
UM 1772



TAFEL 216
TREPPE ZUR SÜDLICHEN WALL-TERRASSE
UM 1772

TAFEL 217
TREPPE ZUR NÖRDLICHEN WALL-TERRASSE
UM 1772

TAFEL 218
TREPPE ZUR SÜDLICHEN WALL-TERRASSE
UM 1772

TAFEL 219

DIE WALL-TERRASSE BEI DER SÜDLICHEN TERRASSENTREPPE

1770—75

Dieses Werk wurde im Auftrage des Verlages Georg Müller A.-G. in München
von der Bayer. Hofbuchdruckerei Gebrüder Reichel in Augsburg
im Herbst des Jahres 1922 hergestellt.
Die Druckstöcke zu den Abbildungen lieferte F. Bruckmann A.-G. in München.
Anordnung des Satzes und Entwurf der Einbände von Professor Emil Preetorius.

NA
7741
W8S4
v.2

Sedlmaier, Richard
Die fürstbischöfliche
Residenz zu Würzburg

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 24 04 16 11 007 7